

Blikk på øyeblikket: Eksempler på ulike arbeidsmetoder hos improviserende musikere

Ivar Grydeland

Innledning

Improvisasjon som plan a eller plan b?

Improvisasjon er en viktig bestanddel i mange musikkformer, og menneskets første musisering må nødvendigvis ha vært improvisatorisk (Bailey, 1992, 1:10–1:20). Improvisasjon er også dagligdags, noe vi gjør når plan a ryker. Når eplekaka faller i gulvet på vei ut av ovnen, improviserer vi frem en plan b der noen plukker opp kakerestene, mens andre serverer is. Improvisasjon krever spontanitet og en evne til å omstille seg. Store norske leksikons nylig justerte definisjon av begrepet lyder slik: «I dagligtale brukes ordet improvisasjon ofte om noe som er helt uforberedt og tatt på

sparket. Dette er til forskjell fra hvordan ordet brukes i kunst og musikk. Der er improvisasjon et resultat av grundige forberedelser» (Alterhaug, 2021). Definisjonen skiller altså mellom den dagligdagse improviseringen, en spontan «plan b», og improvisasjon som arbeidsform innen kunst og musikk, der det spontane ofte er «plan a». For musikere som har det improvisatoriske som plan a, er det selvsagt at det å ta gode spontane kunstneriske valg krever grundige forberedelser. Denne artikkelen presenterer ulike perspektiver på forberedelse hos improviserende utøvere, og den bidrar til økt forståelse for musikalsk improvisasjon gjennom å belyse arbeidsformer som ofte er underkommunisert.

Øyeblikket

På tross av at behovet for forberedelse er åpenbart, er det likevel spontanitet, det uvisse og håndteringen av det ukjente som ofte vektlegges i omtale av musikalsk improvisasjon. I innledningen til kapittelet «VI. Improvised Musics» i *Audio Culture: Readings in Modern Music* skriver professor og forfatter Christoph Cox og professor, forfatter og komponist Daniel Warner (2004, s. 252) at «[...] improvising musicians remain distinctly committed to the risks and rewards of live performance premised only on in-the-moment decisions and interactions». Utøveren Jacques Coursil beskriver et tilsvarende standpunkt: «An improviser is a musician who has opted for the field of non-premeditation of events. The more improvisation gets away from this characteristic, as in ritualized practices or playing clichés, the less it justifies its name» (Coursil, 2008, s. 65). Ett annet eksempel som fortsatt gjengis ofte, er den amerikanske saksofonisten Steve Lacy, som polemisk sammenlikner komposisjon og improvisasjon. Han hevder at forskjellen på en improvisasjonsmusiker og en komponist er at komponisten har all verdens tid til å avgjøre hva som skal utspille seg i løpet av 15 sekunder med musikk, mens improvisasjonsmusikeren kun har 15 sekunder til rådighet (Bailey, 1992, s. 141). Musiker, komponist og produsent Jim O'Rourke skiller mellom «de som improviserer», og «de som spiller improvisert musikk», i et fortsatt relevant intervju

fra 1997: «I make a distinction [...] between people who play improvised music and people who improvise [...] I have no problem with the Evan Parker Trio. But they're not improvising. They're playing Evan Parker Trio music» (Cox, 1997, s. 34). Alle disse eksemplene mener jeg på hvert sitt vis forenkler improvisasjonsprosesser og reduserer musikken til først og fremst et *øyeblikksfenomen*. De vitner om en snever forståelse av hva improvisasjon innen musikk kan være, og bidrar til en lite formålstjenlig mystifisering av improvisasjon som arbeidsform i musikk. Ifølge den amerikanske etnomusikologen David Borgo er holdningene fortsatt gjeldende. Borgo beskriver en tendens til at definisjoner på improvisasjon er:

[...] vague, overgeneralized, or beholden to conventional notions of musical practice. For example, improvisation is often described as composing music on the spur of the moment, or as performing music spontaneously without the aid of manuscript, sketches, or memory. Both of these definitions downplay the extensive practice an experience that seasoned improvisers bring to performance [...] (Borgo, 2017).

I iveren etter å fokusere på (friheten i) det «magiske» øyeblikket forsvinner noe av erkjennelsen og verdsettingen av *forarbeidet* og av at estetiske og praktiske valg i forarbeidet får enorme konsekvenser for hva som faktisk manifesterer seg i øyeblikket. Konsekvensen er en undervurdering av det nitide arbeidet improviserende utøvere gjennomfører mentalt og på instrumentene sine, i forkant av en konsert eller en innspilling, med musikalske ideer og konsepter, alene og i ensembler. I denne artikkelen skal jeg gi eksempler på hvordan et slikt forberedende arbeid kan arte seg, og jeg vil argumentere for hvordan og hvorfor dette arbeidet kan resultere i noe annet enn *ritualized practices or playing clichés*, slik Coursil hevder.

For å øke forståelsen for det bakenforliggende arbeidet hos utøvere i dette feltet bør vi heller følge den nederlandske musikkfilosofen Marcel Cobussens forslag om å se den improvisatoriske praksisen i lys av begrepet *dialog*, som er hentet fra den russiske litteraturforskeren og

kulturfilosofen Mikhail Bakhtin. En utøvers eller et ensembles improvisasjoner «bygger på tidligere valg og avgjørelser» (Cobussen, 2017, min oversettelse).¹² Dette kommer jeg tilbake til senere i artikkelen.

Forskning på improvisasjon

I *The Complex Dynamics of Improvisation* beskriver Borgo (2017) hvordan forskningen på musikalsk improvisasjon har utviklet seg fra å være «an art neglected in scholarship», slik etnomusikolog Bruno Nettl (1998) hevdet ved årtusenskiftet. Etableringen av tidsskriftet *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation* i 2004 og de to bindene av *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* i 2016 er to av mange indikatorer på at det produseres stadig mer forskning på improvisasjon i musikk, ifølge Borgo (2017). Videre beskriver han en utvikling der forskningen har gått fra å være knyttet til spesifikke kunstdisipliner til å bli mer tverrfaglig rettet, og at vi ser en økende interesse for å studere improvisatorisk praksis fra et nevrologisk og kognitivt perspektiv. På tross av en mangfoldig forskning er det forsket lite på hvilken betydning klangfarge og ikke-lineære organisatoriske prinsipper har innenfor improvisert musikk (ibid.) Nettopp klangfarge og ikke-lineære organisatoriske prinsipper er sentrale musikalske parametere i mye av den musikken jeg omtaler i denne artikkelen. Jeg kommer tilbake til hvordan arbeid med klangfarge utspiller seg, i et senere avsnitt. I Cobussens *The Field of Musical Improvisation* (2017) ser vi viktige bidrag i arbeidet med å avmystifisere det å improvisere og å fjerne begrepet fra romantiserende fordommer. Her i Skandinavia har vi i løpet av de 12-14 siste årene sett

12 Bakhtins begreper er tidligere blitt brukt i forskning på improvisasjon i kunst, musikk og musikkterapi, blant annet hos Rustad (2018) og Stensæth (2015).

flere improviserende utøvere som tar kunstneriske doktorgrader¹³ med musikalsk improvisasjon som fagfelt. Dette har bidratt til viktig og praksisnær kunnskap.

Et dynamisk felt

Noe av årsaken til at beskrivelser og definisjoner av improvisasjon er vage og generelle, slik jeg viser til i avsnittet *Øyeblikket*, skyldes antakelig at improvisasjon som arbeidsform arter seg svært ulikt i forskjellige stilarter og fra utøver til utøver. I sitt essay *Contemplating the Concept of Improvisation and Its History in Scholarship* spør Nettl (2013, s. 2) om det vi tar med i sekkebetegnelsen «improvisasjon», egentlig har nok til felles til å regnes som et samlende begrep. Vi kan spørre oss om vi burde kalle denne praksisen noe annet enn improvisasjon. Dette kommer jeg tilbake til senere i artikkelen.

Musikken som omtales i denne artikkelen, oppstår innenfor et felt som kanskje best kan beskrives gjennom sitt mangfold og sin flytende, irregulære formasjon, et dynamisk nettverk uten klar identitet (Cobussen, Frisk, Weijland u.å), der musikken preges av utøvernes personlige tilnærminger til blant annet instrumenter, lydobjekter, samspill, konsert som form og improvisatorisk arbeid i studio. Den store variasjonen fører til at det er vanskelig å definere dette som ett felt. Jeg velger likevel å betrakte den musikken jeg skriver om, som en del av ett og samme felt, og argumenterer videre for dette i avsnittet der jeg presenterer utvalget av informanter.

Frihet, referering og klangfarger

Jeg vil løfte frem tre aspekter jeg mener er sentrale fellesnevner innenfor dette feltet: (intet mindre enn) *frihet*, musikkens *referering* til et «noe», og musikernes interesse for å fordype seg i instrumentenes *klangfarger*.

13 En beskrivelse av kunstneriske doktorgrader og kunstnerisk utviklingsarbeid kommer i et senere avsnitt.

Først *frihet*. Hva er friheten knyttet til? Fri fra hva? Fri til hva? Musikken jeg skriver om, kan ses som en videreføring av musikk som ofte blir omtalt som «fri improvisasjon» eller «fritt improvisert musikk» – en praksis som må betraktes både som en metode og som en sjanger, slik den norske improvisasjonsmusikeren og forskeren Michael F. Duch (2010) argumenterer for. Dette er altså ikke en frihet som er ensbetydende med at musikken som sådan er fri for regler. Uskrevne regler og kutyme eksisterer også innen såkalt fri improvisasjon (enten vi betrakter den som metode eller sjanger), og de kan være like strenge som i andre musikkformer. Det den skoledannende britiske gitaristen Derek Bailey (1992) karakteriserte som ikke-idiomatisk improvisert musikk, har for lengst dannet nye idiom og har blitt en sjanger. Det er likevel relevant å se nærmere på hva slags type frihet feltet er i berøring med.

Nettl (1974, s. 13) beskriver hvordan utøveres frihet utspiller seg innen ulike stilarter og sjangre, gjennom å gradere etter tetthet av referansepunkter og musikalske byggesteiner. Jeg velger å omtale slike referansepunkter og musikalske byggesteiner som «stilistiske markører». Jo høyere grad av tetthet i antall markører, jo mindre grad av frihet overlates til utøveren. I den ene enden av skalaen, med høy tetthet av stilistiske markører, finner vi improvisasjon innen barokk musikk, mens i den andre enden finner vi *taqsim* og *alap* (Cobussen, 2017, s. 93).¹⁴ Selve begrepet fri improvisasjon impliserer høy grad av frihet, men friheten er ikke primært knyttet til fravær av stilistiske markører. Friheten er heller knyttet til at det er utøverne selv som utvikler rammer og stilistiske markører, noe å improvisere *over, i* og *med*.¹⁵

14 Taqsim er eksempel på improviserte melodiske åpningssekvenser i arabisk og tyrkisk klassisk musikk (Nettl, 2007), mens alap er eksempel på tilsvarende i nord-indisk klassisk musikk (Ledang, Knudsen og Haug, 2022).

15 Opprinnelsen til, (den politiske og kulturelle) motivasjonen for, likheter og ulikheter mellom amerikansk fri-jazz og europeisk fri-improvisasjon er behørig diskutert og belyst av blant andre George E. Lewis (2002 og 2004) og Alan Stanbridge (2023) og vil ikke bli diskutert i denne artikkelen.

Det andre sentrale aspektet jeg vil trekke frem, er musikkens *referering*. Jeg mener det er hensiktsmessig å se rammeverket som improviserende utøvere utvikler, det vi improviserer *over*, *i* og *gjennom*, i lys av den amerikanske forskeren Jeff Pressings¹⁶ begrep *referent*. «Central to improvisation is the notion of the 'referent'. The referent is an underlying formal scheme or guiding image specific to a given piece [...]» (Pressing, 1984, s. 346).¹⁷ Referenten kan være internalisert, eller den kan være gjengitt og nedtegnet, for eksempel gjennom et notebilde. Referenten representerer «noe» å improvisere over. Pressing (ibid.) beskriver også en form for frihet, nemlig det han kaller «referent-free» improvisasjon. Oversatt til norsk snakker vi altså om referent-løs improvisasjon, eller improvisasjon uten referent. Improvisasjon hvor det med andre ord ikke finnes et «noe» å improvisere *over*, *i* og *med*. Borgo (2017, s. 1023) argumenterer for at Pressings «[...] binary between referent-based and referent-free improvisation is ultimately untenable». Jeg mener begrepet referent-løs i ytterste konsekvens er misvisende og bidrar til å underbygge noen av de mystifiserende holdningene jeg beskriver innledningsvis.

For å forstå sammenhenger og arbeidsformer i musikken som omtales i denne artikkelen, og som jeg vil beskrive ytterligere i senere avsnitt, mener jeg det er mer hensiktsmessig å utvide forståelsen av Pressings *referent* til «noe» som også kan være abstrakt, «noe» som til og med kan være i kontinuerlig endring og utvikling. Dette «noe» er en avgrensning av alle de kunstneriske valg utøveren har på sitt instrument til enhver tid, det er et «noe» som ofte (men ikke alltid) er internalisert, og som i ensemble-sammenheng så vel som i soloimprovisasjon kan være både uttalt og ikke-artikulert, men det gir likevel musikalsk retning.

16 Pressings studier av musikalsk improvisasjon står sentralt, selv to tiår etter at han gikk bort.

17 I indisk klassisk musikk er raga et eksempel på en referent, og i bebop er standardlåten en referent.

Det at referenten også kan være gjenstand for kontinuerlig endring, gir handlingsrom, fleksibilitet og *frihet*, noe som ser ut til å være sentralt for utøvere i feltet. Det første sentrale aspektet jeg trekker frem ved feltet, *frihet*, kombineres altså med det andre aspektet jeg velger å trekke frem, *referering* til et «noe». I sin doktogradsavhandling skriver den svenske pianisten Sten Sandell dette: «Fri improviserad musik tillåter mig som musiker att kunna ändra riktning när jag vill» (Sandell, 2013, s. 186). Torben Snekkestad er saksofonist, forsker og et av intervjuobjektene i denne artikkelen. I sitt arbeid med filosof og musikkforsker Simon Høffding er de inne på det samme:

It is the only domain where he can access all his musical ideas and references, as well as change the music's trajectory at any given time. Furthermore, free improvisation allows the characteristics of the performance space and the people in it, to radically alter the way he plays. (Høffding & Snekkestad, 2021)

Muligheten, friheten til å gå i musikalsk dialog med omgivelsene og til å endre musikalsk retning fremstår som en sentral faktor for utøvere i feltet.

Det tredje sentrale aspektet ved feltet er at utøvere ofte utfordrer konvensjonelle spilleteknikker og utvikler nye klanger i instrumentene. *Klangfarge* har altså et særlig fokus i musikken, slik jeg pekte på innledningsvis. Eksempler på dette er Torben Snekestads *reed trumpet*¹⁸, Sachiko Ms *tomme sampler*¹⁹ og Toshimaru Nakamuras *no-input mixing board*²⁰. Enkelte utøvere har også utviklet egne instrumenter, for

18 Trompet med saksofonmunnstykke.

19 Sachiko M bruker samplere som instrument, og hun benytter seg utelukkende av de interne test-tonene i samplerne.

20 En mikser som kun baserer seg på den interne lyden i miksebordet, uten at noen eksterne lydkilder kobles til.

eksempel den tyske utøveren Andrea Neumanns *Inside piano*²¹ og Ingar Zachs *vibrerende tromme*²². Det er dessuten vanlig med en utstrakt bruk av objekter som viskellær, gummistrikk, elektrisk drill, treplugger eller ledningsklemmer, enten når instrumentene skal prepareres, eller som bidrag til å lage (særegne) instrumenter. I sin doktorgradsavhandling beskriver Magda Mayas nettopp denne fascinasjonen for objekter som preger musikken i feltet. Mayas viser til tekster fra en rekke utøvere der de formidler historier om slike objekter, og hvordan de får plass i deres musikk. Den tyske utøveren Ute Wassermann forteller om sin fascinasjon for fuglefløyter og andre objekter som hun bruker til å forkle og forvandle stemmen. Hun sier dette: «[...] I am interested in singing sounds which seem to be disconnected from the voice, like extreme and superhuman vocals, shimmering between electronic, animal, inorganic, and human sound qualities» (Mayas, 2019, s. 103). Utvikling av spilleteknikker og instrumenter er også en begynnelse på å skape, slik Harper formulerer det: «[...] to build an instrument is to create a musical object and thus to compose music» (Harper, 2011, s. 183). Hos skapende utøvere er veien kort fra å utvikle verktøy, teknikker og instrumenter til det å omsette lyden til et klingende bidrag i et musikkverk. Utvikling av nye instrumenter og spilleteknikker er derfor et naturlig element i praksisen i feltet.

Svært mye av den improviserte musikken som skapes innenfor dette og tilstøtende felt i dag, mener jeg utfordrer den måten Cox & Warner (2004, s. 252) samt Coursil (2008, s. 65), Lacy (som sitert i Bailey, 1992, s. 141) og O'Rourke (Cox, 1997, s. 34) omtaler og definerer improvisasjon på. Musikken som springer ut fra den såkalte Berlin-scenen fra slutten av 90-tallet, viser mange eksempler på nettopp dette. På samme tid var beslektede miljøer i London (London New Silence) og Tokyo (Onkyo) viktige

21 Inside piano består av innmaten i et piano, en spesiallaget pianoramme. Instrumentet forsterkes og manipuleres elektronisk.

22 Vibrerende høyttalere sender ulike frekvenser inn i trommen, slik at skinnen vibrerer kontinuerlig. Skinnen manipuleres med objekter for å endre klangfarge.

aktører.²³ I Norge utviklet det seg mange ulike forgreninger av improvisert musikk på tidlig 2000-tall. Vi kunne høre musikk med tydelige referanser til amerikansk frijazz, europeisk fri-improvisert musikk, improvisert musikk med linjer til folkemusikk, improvisert støymusikk og en rekke utøvere og komponister fra samtidsmusikkfeltet. Vi kunne også ofte høre utøvere fra disse ulike retningene på klubben Blå i Oslo og på festivaler som Ultima, jazzfestivalene i Kongsberg og Molde og på flere av lokalavdelingene til samtidsmusikksorganisasjonen Ny musikk. Mye av den improviserte musikken som utviklet seg i Norge, var preget av at utøverne hadde mange ulike musikalske bakgrunner. Musikere med klassisk skoleing, utøvere fra samtidsmusikkfeltet, støymusikere og jazzmusikere spilte sammen og bidro til en mangfoldig og nyskapende scene der gjerne eldre og erfarne utøvere spilte sammen med unge på tvers av stilarter og estetiske skillelinjer.

Fra mitt ståsted som utøver, publikummer, lærer, forsker og plateprodusent er det tydelig at musikken som kommer ut fra dette feltet, har utviklet seg mye de siste 20 årene. Min erfaring er at arbeidsmetodene som er utgangspunkt for musikken, også har forandret seg. Hos enkelte utøvere ser vi dette i form av arbeidsmetoder som i ulik grad styrer musikken, gir den retning, for eksempel ved å avgrense og definere rammene for bestemte musikalske parametere. Samtidig er fortsatt spontanitet og intuisjon i samspillet klare forutsetninger for det improvisatoriske arbeidet (MacDonald, Wilson & Miell, 2012, s. 246).

Artikkelens formål

Artikkelen vil bidra til ny og viktig innsikt om hva improvisasjon kan være, gjennom å presentere arbeidsmetoder blant improviserende musikere som tilhører dette feltet som jeg beskriver i «Et dynamisk felt» ovenfor.

23 «Skoledannende» og fortsatt toneangivende musikkscener som utviklet seg i Berlin, London og Tokyo, blant annet beskrevet i boken *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene (Self-defining a Scene)* (2011).

Jeg vil vise hvordan de på ulikt vis og i ulik grad utfordrer det jeg mener er litt gammelmødige forståelser av improvisasjon som musikalsk metode. Og, som vi skal se hos enkelte skapende utøvere, fremstår ønsket om å styre musikken så spesifikt at improvisasjon kanskje ikke lenger er et egnet begrep for å omtale prosessene.

Ved å vektlegge den delen av arbeidet som foregår *før* musikken fremføres på en scene eller i et lydstudio, bidrar artikkelen til å avmystifisere hva det vil si å improvisere. Artikkelen bygger på kvalitative intervjuer, kunstnerisk utviklingsarbeid og mitt eget arbeid i feltet som utøver, forsker, plateprodusent og lærer. Jeg vil først presentere kombinasjonen av metoder, utvalg av informanter, etterfulgt av funnene og diskusjonen.

Metode

I arbeidet med artikkelen benytter jeg en kombinasjon av metoder fra kunstnerisk utviklingsarbeid og semistrukturerte kvalitative intervjuer.

Kunstnerisk utviklingsarbeid (KU) er en relativt ung tradisjon i Skandinavia og vektlegger kunnskapsutviklingen som oppstår *i* kunstnerisk praksis og *som* kunstnerisk praksis. Kunnskapen utvikles gjennom kunstnerisk praksis, ikke helt ulikt hvordan improvisasjonsmusikere lager musikk *gjennom* improvisasjon. Tradisjonen bygger på forståelsen av at «no fundamental separation exists between theory and practice in the arts» (Borgdorff, 2006, s. 13). Innenfor KU, slik det praktiseres Skandinavia og særlig i Norge, skal kunnskapsutviklingen være synlig i det kunstneriske produktet og skal ledsages av refleksjoner som peker på og dokumenterer denne kunnskapen. De semistrukturerte kvalitative intervjuene er delvis faktuelle intervjuer og delvis begrepsintervjuer (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 180).

Kombinasjonen av kvalitative intervjuer i en samfunnsvitenskapelig tradisjon og kunstnerisk utviklingsarbeid gir et sammensatt materiale med ulike kvaliteter og ulike perspektiver. De tre KU-arbeidene illustrerer kapittelets tematikk gjennom den kunstneriske disiplinens eget språk:

musikk, mens refleksjonsmaterialet er viktig informasjon for analyse. Musikken og refleksjonene i KU-arbeidene avdekker i fellesskap nyanser og lag i musikken som utfyller informasjonen jeg får gjennom intervjuene. De semistrukturerte kvalitative intervjuene gir nærhet til intervjuobjektene og deres stemmer og representerer nyanser og variasjon av ulike skapende praksiser fra norske improvisasjonsmusikere. Borgo (2017) hevder følgende: «Studying in vivo improvisation from the perspective of the performer or listener remains a challenging proposition». Og han fortsetter: «[...] and most writing on the subject remains theoretical, with much of it emanating from practicing musicians or from academics who also improvise» (Borgo, 2017, s. 1020). Det er nettopp for å møte utfordringen med å beskrive improvisasjon sett fra utøverperspektiv at jeg har valgt å kombinere ulike forskningsmetoder. Jeg mener metodeblandingen vil gi flere perspektiver som samlet sett kan gi økt forståelse.

Min bakgrunn er også et viktig premiss for artikkelen. Siden slutten av 90-tallet har jeg selv vært delaktig utøver i det improvisasjonsfeltet som artikkelen omtaler. Jeg har hatt base i Oslo-området og har holdt konserter og turnert med faste og prosjektbaserte ensembler i Europa, Nord- og Sør-Amerika, Asia og Australia. I 2000 startet jeg og slagverkeren Ingar Zach plateetiketten SOFA, som i startfasen utelukkende gav ut improvisert musikk. Zach og jeg drev etiketten sammen frem til 2010, da jeg trakk meg ut av arbeidet. Jeg har undervist i improvisasjon ved Norges musikkhøgskole siden 2003, hvor jeg også har drevet med kunstnerisk utviklingsarbeid innenfor musikalisk improvisasjon siden 2011.

Gjennom min betraktning av improviserende musikers refleksjoner rundt egen praksis, bidrar artikkelen til økt forståelse av *improvisation from the perspective of the performer*.

Utvalg

Utvalget av informanter er kontrabassist og gambeutøver Inga Margrete Aas (1989), bosatt i Oslo, sanger Sidsel Endresen (1952), bosatt i Oslo, gitarist Kim Myhr (1981), bosatt i Oslo, saksofonist Torben Snekkestad

(1973), bosatt i Oslo etter flere år i København, samt slagverker Ingar Zach (1971), bosatt i Sør-Italia etter flere år i Madrid og Oslo.

Det har vært ett avgjørende kriterium at utvalget skulle ha omfattende utøvererfaring som improviserende musikere, fra ulike ensembler og med stor variasjon i besetning og estetisk uttrykk. Videre har det vært et kriterium at utvalget representerte en bredde i alder, utdanningsløp og utdanningsform. Jeg har vært opptatt av å finne et utvalg bestående av både personer som har eller er i ferd med å ta relevant skapende musikkfaglig høyere utdanning, og personer som har vært etablert som utøvere før det ble mulig å ta et utdanningsløp innen dette fagfeltet. Jeg har også vektlagt erfaring fra undervisning i improvisasjon. Det har likevel vært *utøvererfaringen* som har vært det mest avgjørende kriteriet for sammensetningen av utvalget. Motivasjonen for et svært begrenset utvalg av informanter lener seg på Cobussen (2017). Cobussen argumenterer for at improvisert musikk er *komplekse systemer* (Borgo, 2005) bestående av unike kombinasjoner av ulike *aktanter*: musikalske rammefaktorer, instrument, teknologi, medmusikere og spillesteder. Disse komplekse systemene lar seg best undersøke gjennom studier av det singulære: «Each case is a singular one, a complex system in which all actants present relate to one another in a very particular and unique way. That is why the FMI [Field of Musical Improvisation] Theory advocates and applies a radical empiricism» (Cobussen, 2017, s. 86).

Selv om det er store ulikheter i de estetiske uttrykkene hos intervjuobjektene i denne artikkelen, opptrer musikerne ofte på de samme scenene og festivalene, og musikken utgis ofte på de samme plateetikettene. Jeg ser linjer på tvers av de ulike praksisene hos intervjuobjektene, og jeg velger derfor å betrakte utøverne i denne artikkelen som aktører i det samme feltet innenfor improvisert musikk. Samtidig ser jeg ulikheter som jeg mener bidrar til å kaste lys over variasjonen i arbeidsformene som ligger til grunn for improvisasjon, og som på ulikt vis utfordrer den dagligdage forståelsen av improvisasjon som jeg peker på innledningsvis.

Datainnsamling og analyse

KU-arbeidene som utgjør deler av datagrunnlaget, er gjennomført av Inga Margrete Aas, Ingar Zach, foruten mitt eget KU-arbeid fra Norges musikkhøgskole i 2022–2023 (Grydeland, Zach & Aas, 2024). I Zachs tilfelle har jeg fått tillatelse til å bruke lyd- og refleksjonsmateriale som han har utviklet gjennom sitt arbeid som ph.d.-kandidat ved Norges musikkhøgskole, mens Aas' arbeid er utviklingsarbeid knyttet til en konsert på festivalen Only Connect i Oslo. Min bestilling til Aas og Zach var refleksjonstekster eller materiale som dokumenterer kunstneriske valg i tilknytning til konkrete konserter eller innspillinger. Ordlyden i bestillingen gjenspeiler vanlige vurderingskriterier på masterstudier og doktorgradsstudier i skapende og utøvende musikkfag. Aas og Zach valgte selv hvilket kunstneriske arbeid de ønsket å knytte bidragene sine til. Jeg har også tatt med et eget KU-arbeid fra Norges musikkhøgskole, for å vektlegge KU-arbeid ytterligere i datagrunnlaget og for å blande metoder fra ulike forskningstradisjoner.

I intervjuguiden etablerte jeg et premiss for intervjuene, der jeg skilte mellom *forberedelse* og *grunnarbeid*. Med *forberedelse* mener jeg arbeid med kunstnerisk materiale som skal føre frem til en konkret konsert eller arbeid i lydstudio, mens jeg med *grunnarbeid* mener arbeid med kunstnerisk materiale som ikke nødvendigvis skal klargjøres for en konkret fremføring eller innspilling. Intervjuguiden presiserer at det ikke er gitt at dette skillet oppleves som relevant for informantene, og at det i seg selv vil være interessant informasjon. Utvalget ble spurt om hvordan de forbereder seg, hva deres *grunnarbeid* består av, samt hvordan de vektlegger *betydningen* av grunnarbeidet for sin musikk. Dessuten ble disse spørsmålene introdusert i intervjuguiden og stilt under intervjuene:

- Hvilke strategier bruker du i soloarbeid (i forberedelse og på scene / i lydstudio)? Eventuelt, hvorfor jobber du ikke solo?
- Hvilke strategier bruker du i ensemblearbeid (i forberedelse og på scene / i lydstudio)? Eventuelt, hvorfor jobber du ikke i ensemble?

- Hvilke strategier bruker du på scenen og i forberedelse til en konsert? Eventuelt, hvorfor holder du ikke konserter?
- Hvilke strategier bruker du i lydstudio og i forberedelse til en innspilling? Eventuelt, hvorfor jobber du ikke i lydstudio?
- Opplever du at arbeid i lydstudio og de mulighetene et lydstudio gir, bidrar til å flytte estetiske grenser hos deg?

Alle informantene har blitt intervjuet to ganger. I første intervjurunde stilte jeg de samme spørsmålene til alle deltakerne. Den andre intervjuunden ble brukt til individuelle oppfølgingsspørsmål.

Kunstnerisk utviklingsarbeid

Gjennom de tre kunstneriske utviklingsarbeidene søker jeg å få tilgang til og analysere kunnskapsutviklingen som viser seg i den kunstneriske praksisen og i det tilhørende refleksjonsarbeidet. Jeg lener meg både på min egen forskning og på forskningen til Aas og Zach. Hos Aas deltok jeg på en prøve i forkant av en serie med tre solokonserter. På prøven studerte hun musikalsk materiale fra tidligere konserter og presenterte ulike materialvalg for den kommende solokonsertserien. Aas har skrevet et refleksjonsskriv i etterkant av solokonsertene. Hos Zach deltok jeg i refleksjonsarbeidet ved å være kritisk lytter til de verbale refleksjonene hans. Zach gjennomførte fire gjennomlyttinger av ett innspilt verk og reflekterte muntlig over arbeidet mens lyttingen pågikk. Jeg stilte enkelte oppfølgingsspørsmål underveis i prosessen og gjorde lydopptak av lytte- og refleksjonsarbeidet.

Med utgangspunkt i egen erfaring fra feltet har jeg analysert informasjonen i KU-arbeidene i lys av informasjonen som kommer frem i intervjuene. De fire kvalitative intervjuene med Aas og Zach ble gjort både før og etter KU-arbeidene deres.

Min egen relasjon til utvalget

Jeg kjenner personene i utvalget fra før, noen av dem svært godt, blant annet i kraft av å være utøverkollegaer gjennom flere år. Jeg var dessuten biveileder for Ingar Zach i den avsluttende fasen av hans kunstneriske doktorgradsprosjekt ved Norges musikkhøgskole. Dette har gitt meg et godt bilde av hans arbeidsprosesser som skapende utøver. Det er likevel gjennom vårt lange samarbeid at jeg kjenner Zach og hans musikk best. I over 20 år har vi hatt et tett musikalsk samarbeid i en lang rekke prosjekter, og vi har mangeårige samarbeid i improvisasjonsensemblene Huntsville og Dans les arbres. Dette har gitt meg en analytisk fordel som jeg særlig har benyttet meg av i betraktningene av KU-arbeidet hans som inngår i denne artikkelen.

I intervjusituasjonene har jeg bestrebet meg på å utjevne skjevhet som følge av de ulike relasjonene jeg har til personer i utvalget. Jeg har stilt de samme opprinnelige spørsmålene til alle deltakerne, og jeg forsøkt å få oppfølgingsspørsmålene til å utdype de opprinnelige svarene. Min kjennskap om informantene og deres praksis er både en styrke og en utfordring, både i forberedelsen til intervjuene og under selve intervjuene, i bestillingen til KU-arbeidene og i analysene av materialet. Jeg mener at min forkunnskap i hovedsak er en fordel for analysene, og at dette veier tyngre enn de etiske utfordringene. Kjennskapen har gjort meg i stand til å komme raskere til kjernen av problemstillingen. Mine relasjoner til deltakerne og deres musikk fører også til at jeg lettere kan kartlegge og identifisere nyanser og variasjoner mellom praksisene som er viktig å få frem i artikkelen.

Kombinasjon av metoder

Artikkelen bidrar med et eksempel på original metodeutvikling som kombinerer fremgangsmåter fra vitenskapelig metode og kunstnerisk utviklingsarbeid. Denne metodeblandingen gir en analytisk fordel fordi jeg kan forstå praksiser som utvikles både som individuelle erfaringer hos

hver enkelt utøver og som klingende lyd. Metodeblandingen kombinerer et innsideperspektiv, utviklet gjennom min egen mangeårige praksis som utøver og gjennom KU-arbeid i dette musikkfeltet, med et utsideperspektiv der det kvalitative intervju materialet og KU-arbeid presenterer andre utøvers sammenliknbare praksiser.

Noe å improvisere over – noe å styre etter

Analysene av KU-arbeidene og intervjuene viser ulike metoder for å tilrettelegge for improvisasjon, både gjennom forarbeid til konkrete konserter eller innspillinger og gjennom det jeg omtaler som *grunnarbeid*. Klare rammer, estetiske mål, holdninger og ideologier styrer både selve samspillet, *samskapingen*, og den klingende lyd hos utøvere i dette feltet. Det mest interessante funnet i datamaterialet er knyttet til hvordan de ulike utøverne utvikler et «noe» som improvisasjoner graviterer rundt. Det er stor variasjon i hva innholdet og rammeverket til dette «noe» kan være, hvor fleksibelt og formelig dette «noe» er, og det er også stor variasjon i hvordan «noe» blir brukt til å styre den musikalske formen på en improvisasjon. Dette «noe» fremstår likevel som en referent for improviseringen og en helt sentral del av praksisen i feltet. Jeg vil nå presentere noen av de styringsverktøyene jeg finner mest interessante i intervjuene og KU-materialet.

Tilrettelegging

Flere av informantene forteller om en form for tilrettelegging i forkant av improvisasjonene – arbeid der de forbereder materiale, rammer, musikalske ideer, avgrensninger og selvpålagte «handicap» (Borgo, 2022, s. 174) som de improviserer over i det utøvende øyeblikket. Materialet i artikkelen viser at motivasjonen for tilrettelegging kan være ulik. Ulike motivasjonsfaktorer kan for eksempel være et ønske om å effektivisere musikalske prosesser, muligjøre eller sikre en viss musikalsk retning eller

å ta kontroll over balansen mellom det intuitive og det kjente. Materialet i artikkelen viser både tilrettelegging i form av detaljerte rammeverk som berører konkrete musikalske parametere, og en mer abstrakt tilrettelegging. Eksempler på abstrakt tilrettelegging kan være selvpålagte handicap der man ikke skal følge sin første impuls i det utøvende øyeblikket, eller der man skal betrakte teknologien som eventuelt benyttes, som en reell menneskelig samspillspartner. Hos noen av informantene fremstår tilretteleggingen som en type grunnarbeid som foregår på øverommet, der det musikalske språket formes og videreutvikles, før det benyttes improvisatorisk i samspill.

Materialet viser også at utøverne beveger seg mellom ulike grader og former for tilrettelegging, både innad i ett og samme samspillsprosjekt og mellom ulike prosjekter.

Enkelte informanter oppgir at de forbereder et detaljert musikalsk materiale og rammeverk i forkant, og at motivasjonen for disse forberedelsene er å kunne styre musikken i en bestemt og ønsket retning i fremføringen. Hvis vi betrakter et slikt rammeverk i henhold til Nettls modell (Se «Et dynamisk felt» ovenfor), mener jeg vi har å gjøre med en form for improvisasjon med høy grad av tetthet i stilistiske markører, men som likevel åpner for spontanitet i spillet.

Områder, moduler og rammer

I sin refleksjonstekst etter de tre solokonsertene beskriver Inga Margrete Aas effekten av det hun kaller «område», på denne måten:

Områder skal helst ha en følelse av overflod, av at det stadig dukker opp nye nyanser og muligheter. Kanskje er det egentlig ikke overflod jeg mener, men snarere at det er visse sider ved området som jeg ikke har kartlagt fullt ut og som kan by på spontane innfall og små eller store utskeielser. (Aas, 2022)

Som et eksempel på hva hun mener med «område», viser Aas en kompleks og harmonisk tvetydig akkord samt en serie med andre akkorder som hun sier kan inngå som del av det samme området. Hun viser ulike spilleteknikker for å presentere akkorden samt ulike musikalske veier inn til og ut av dette området. I intervjuene beskriver Endresen det hun kaller «moduler», som minner om Aas' beskrivelse av «områder». Endresen påpeker at hennes moduler ikke nødvendigvis er veldig detaljerte, men at det kan være koder som igangsetter ulike musikalske retninger i et musikalsk forløp.

Å balansere det intuitive og det tilrettelagte

Det at slike områder, moduler eller rammer har egenskaper som gir fleksibilitet, og som fremtvinger spontanitet, samtidig som de har evne til å styre improviseringen, ser ut til å være sentralt for flere i utvalget. Dessuten fremholder flere at en viktig side ved improvisasjon er å finne en balanse mellom det intuitive spillet og det tilrettelagte, eller tenkte:

Jeg er jo aldri 100 % intuitiv eller spontan gjennom en konsert. Man flytter seg fra å være helt i det til å ha et metablikk [...] Det er jo kjappe mentale forflytninger, men det kan dukke opp tanker om at jeg gjerne vil at det skal skje noe annet her eller at jeg vil flytte på noe. Jeg har sånne [...] små strategier underveis, det tenker jeg er helt opplagt. Jeg har ikke noen problemer med at man fluktuerte hele tiden mellom intellekt og intuisjon. Det beste for meg er jo når det er et lykkelig ekteskap som jeg kaller det, mellom det intuitive og det cerebrale. (Endresen, 2022)

Basert på min egen erfaring med å improvisere er «god balanse» mellom det intuitive spillet og det tilrettelagte både individuelt betinget og avhengig av situasjonen. I min egen praksis veksler jeg mellom tilrettelagt og intuitivt spill fra situasjon til situasjon og fra ensemble til ensemble. Jeg

veksler mellom å forholde meg til mine egne definerte rammer og å gå bort fra dette rammeverket og heller operere i mer ukjent terreng.

Min erfaring fra uformelle samtaler med utøvere i feltet er at mange utøvere beskriver et ønske om å nullstille seg til et slags «carte blanche» før spillingen begynner. Å «[...] være helt tom i hodet før man begynner, at man bare kan bli tatt av øyeblikket og konteksten, slik at man er fullstendig til stede i det», slik Myhr beskriver i intervjuet med meg (Myhr, 2022). Intervjuene og KU-arbeidet i denne artikkelen viser at improvisasjon handler om mer enn en slik form for nullstilling, og at nullstilling i noen sammenhenger ikke engang er å foretrekke, at utøvere kan innta andre posisjoner og holdninger når de improviserer. Myhr fortsetter: «[...] [nullstilling] er ikke helt min måte å jobbe på. Jeg føler jeg har en musikalsk misjon som er viktig for meg å få ut i alle prosjektene jeg tar del i. Hva det er, er noe jeg jobber i stor grad med her [på arbeidsrommet]» (Myhr, 2022).

Effektivisering eller prosess

Myhr snakker om at han har en «misjon», noe jeg tolker som ønsker om hvilken retning musikken skal ta for et ensemble. Han beskriver at hans misjon kan strekke seg utover hans eget spill og eget musikalske språk, og at en misjon kan omfatte musikalsk form, hvordan ulike lag i musikken spiller sammen, og hvordan utøverne kontrasterer hverandre. Jeg oppfatter at denne misjonen har trekk fra Pressings referent, om enn i abstrakt versjon. Det Myhr omtaler som misjon, minner om Aas' beskrivelse av «områder» og Endresens beskrivelse av «moduler». Myhrs «misjon» er knyttet til lengre musikalske forløp, eller et ensembles praksis og eksistens som sådan. Aas' «områder» og Endresens «moduler» kan dreie seg om kortere bruddstykker i et improvisert forløp, eller teknikker og teksturer som kan benyttes i flere ulike ensembler og spillesituasjoner.

Myhr beskriver en avgrensning i ensembles valgmuligheter i det improviserte øyeblikket, og sier at motivasjonen for dette er å skape en mer «effektiv musikk» som er fri for det som gjerne omtales som transportetapper. Såkalte transportetapper kan dreie seg om deler av et musikalsk

forløp der utøverne leter i lyd etter hverandre, eller leter etter musikalsk materiale som blir til «noe». «Noe» kan forstås som materiale som smelter sammen og blir mer enn summen av seg selv. Et «noe» som man kan referere til, slik jeg omtalte i tidligere avsnitt. KU-materialet til Aas og meg selv viser et tilsvarende ønske om å legge til rette for at musikken kommer raskere frem til «essensen», der «essens» må forstås som en subjektiv vurdering av en vellykket sammensmelting av musikalske komponenter. Som en kontrast til dette vektlegger Snekkestad i intervjuene at han er mer opptatt av selve den improvisatoriske *prosessen*. Endresen²⁴ oppgir det samme, og hun utdyper at hun foretrekker å høre at musikerne jobber (hard) for å komme til en slik «essens», både i egen praksis og når hun hører på andres improvisasjoner, og at en slik arbeidsprosess med å utforme et improvisatorisk forløp, en slik forhandling av og med musikalsk materiale, kan være interessant og viktig også *som kunstnerisk uttrykk*.

Myhr fremstiller det improvisatoriske arbeidet mer som en innsamling av materiale i forkant som danner utgangspunkt for sterk styring av musikken, og han sier at musikken blir komposisjoner som kan gjen-skapes. Aas snakker om motivasjonen for å forberede materiale for en solokonsert, at hun ønsker å oppnå en formmessig forutsigbarhet, og at den forutbestemte formen kan hjelpe henne til å unngå og å omgå noen av hennes vanlige valg i øyeblikket. Zach snakker om at han på lydprøve i forkant av en solokonsert gjerne avgjør hva slags materiale han vil *begynne* konserten med, men at den formmessige utviklingen etter konsertens begynnelse, improviseres frem underveis i konserten.

Materialet i artikkelen viser en rekke felles former for rammeverk som ligger til grunn for praksisen. Interessant nok virker det som om noen av metodene som er felles, eller som likner på hverandre, er ulikt motivert. Dette mener jeg underbygger behovet for den radikale empirismen som Cobussen omtaler.

24 I uformelle samtaler.

Musikalske avgrensninger, improvisasjon og relasjon

I denne artikkelen har det vært sentralt å forstå hvordan utøvere forbereder materiale, hva som forberedes, hva som overlates til det intuitive spillet, og hva slags former for avgrensning utøverne benytter seg av. Som nevnt har jeg erfaring som skapende utøver, og min egen praksis har vært sentral i arbeidet med artikkelen. I dette avsnittet, diskusjonen, vil jeg også se nærmere på min egen praksis og bruke også den som kilde til å forstå og beskrive improvisasjonspraksiser.

Dialogisk relasjon

Som nevnt mener jeg det er viktig for forståelsen av arbeidsformene i dette feltet at Pressings begrep *referent* også betraktes som noe abstrakt og ikke nedtegnet. Referenten kan likevel være styrende for det improvisatoriske arbeidet. Den kan for eksempel eksistere i form av et tydelig musikalsk språk og uttrykk hos en utøver, eller som en ikke-uttalt felles forståelse av estetiske rammer i et ensemble. Det er nettopp dette jeg mener vi hører hos ensembler som Evan Parker Trio, som jeg omtaler innledningsvis. Musikken er umiskjennelig deres, både fordi alle tre utøverne er toneangivende og skoledannende på hver sine instrumenter, og fordi de bygger musikken sin på en felles erfaring og utvikler den gjennom et langvarig samarbeid. Denne umiskjennelige stilen er blant annet et resultat av at ensemblet har spilt konserter sammen og utviklet materiale, en felles ballast, sammen på scenen og i lydstudio.

Fra min egen praksis med ensemblet Dans les arbres opplever jeg at vi i samarbeid har skapt ensembles «body of work», som er i utvikling, men som også *refererer* til seg selv. I en nærmest «bakthinsk» dialogisk relasjon blir hver konsert også en forberedelse til den neste. Våre konserter står i en sterk relasjon til hverandre og i dialog *med* hverandre. Jeg opplever at vi som ensemble aksepterer denne relasjonen og er villig til å la relasjonen i stor grad bidra til å forme materialet og språket

til ensemblet.²⁵ I praksis betyr dette at vi kan arbeide med de samme musikalske materialtypene, de samme tonene, de samme kombinasjoner av klanger på flere konserter på rad, og at dette styrker samspillet og den musikalske nyanseringsevnen vi utvikler kollektivt. Musikken er fortsatt improvisert, og det kommer nye elementer inn i samspillet, men jeg opplever en stringens, kombinert med en lekenhet, i håndteringen av materialet, og en aksept for gjentakelser. Dette gir en spiralliknende form på konsertpraksisen, der repetisjon og variasjon mellom repetisjonene bidrar til utviklingen av et felles musikalsk språk. Våre improvisasjoner er selvrefererende, de er i interaksjon med tidligere improvisasjoner – musikalske valg som tas i øyeblikket, står i dialog med tidligere musikalske valg (Cobussen, 2017). Dette er en helt sentral, men underkommunisert egenkap ved den skapende praksisen i feltet.

Det later til at improvisasjon for mange er ensbetydende med at det hele tiden skal oppstå noe nytt, kanskje spesielt innen såkalt fri improvisasjon, at improvisasjon bærer bud om store endringer hver gang et ensemble spiller sammen, og at disse endringene og fravær av repetisjon er kvalitetskriterium. Jeg opplever at Dans les arbres, i likhet med mange andre utøvere og ensembler, forfekter en villighet til å gi avkall på store endringer og radikalt nytt materiale og snarere fordype seg i en stil, et språk, et materiale, godta små variasjoner og tendens til repetisjon for å se hva dette fokuset kan avstedkomme av nye variasjoner i musikken. I intervjuet med Torben Snekkestad er han inne på det samme i sin omtale av trioarbeidet han har gjort med den britiske bassisten Barry Guy og den spanske pianisten Agustí Fernández:

[...] den trioen tror jeg det kan nærme seg komposisjon på den måten at hvis du hørte tre konserter på rad, så ville det være en gjenkjennelighet [...] Det vil ikke låte helt annerledes fra gang til

25 Dette har jeg tidligere presentert i prosjektet «Ensemble & Ensemble of Me» (Grydeland, 2015).

gang. Du kan merke at her jobber vi i en viss sone, et visst lag med en aktivitet, struktur og en viss form som minner om noe du hørte dagen før. (Snekkestad, 2022)

Musikken er altså improvisert, men sammensettingen av de ulike musikalske rammefaktorene trioen jobber innenfor, kan være lik på flere konserter i en og samme turné. Konsertene refererer til hverandre.

Form

Verket «Vapore» (Zach, 2022) er både en del av det kunstneriske resultatet i doktorgradsprosjektet og ett av de tre KU-prosjektene i denne artikkelen. I sine refleksjoner over arbeidet med dette verket peker Zach på hvordan musikken hans får den formen den får. I det forarbeidet han gjør til en konsert eller en innspilling, foretar han grundige undersøkelser i ulike former for lydmateriale. Han beskriver en type utforskning i lyd der han leter etter nyanser og frekvenskombinasjoner som fanger hans oppmerksomhet, hele tiden med årvåkenhet for at letingen skal ta overraskende vendinger. Overraskende vendinger kan gi grobunn for nye verk, eller de kan danne grunnlag for variasjoner over tidligere improvisasjoner.

Zach reflekterer over tilstanden han er i i denne forberedelsesfasen. Når materialet og selve letingen som *tilstand* skal overføres til konsert eller lydstudio, så er det avgjørende for han at tidsbruken ivaretas. «Jeg liker å arbeide med små celler av materiale og prøver å dra ut essensen av det når jeg jobber på øverommet [...] man blir vant til å jobbe lenge med et materiale [...] hvis jeg kan holde på med dette ganske lenge, så betyr det kanskje at det [materialet] har en egenvekt [...] det er ting [i det materialet] som jeg fortsatt kan utvikle» (Zach, 2022). Zachs beskrivelse av tilstanden som ikke trenger å effektiviseres, står i kontrast til arbeidene Aas og Myhr beskriver, der nettopp formmessig forutsigbarhet og effektivisering er sentralt. På tross av denne kontrasten i arbeidsform opplever jeg at de klingende resultatene som Zach, Aas og Myhr omtaler, på hvert sitt vis kan være like «tydelige» i sin lydlige identitet, og at de hensetter meg

som lytter på en like umiddelbar måte til en «verden». En slik tydelighet og umiddelbarhet er viktige kvalitetskriterier for meg som lytter.

Hensiktsmessig kuratering

Både i intervjuene og i de kunstneriske utviklingsarbeidene kommer det frem at arbeidet med å legge til rette for overraskelser er en svært sentral del av praksisen. Tilretteleggingen foregår både *før* spillingen, som mental og praktisk forberedelse, og som en *del* av selve spillingen, som en innbakt del av den musikalske forhandlingen i øyeblikket. Det er en viktig del av praksisen å være i stand til å legge til rette for musikalske situasjoner der overraskelse kan spille med som et fruktbart element, et element som bringer musikken og musikerne videre mot ukjente musikalske terreng eller mot det «ukjente i det kjente». Det å mestre denne viktige bestanddelen av en slik skapende praksis, samtidig som de gitte estetiske preferansene ivaretas, krever en robusthet i utøvingen og kunstnerisk teft.

Rammer, musikalske ideer, avgrensninger og selvpålagte «handicap» (Borgo, 2005) kan sammenliknes med Jørgen Leths og Lars von Triers *benspenn*. I filmen *De fem benspænd* gav von Trier regissørkollega Leth *benspenn* som skulle gi karakter og retning til Leths fem gjeninnspillinger av sin egen kortfilm *Det perfekte menneske* fra 1967. Som antydnet tidligere kan det umulig føres en komplett liste over arbeidsformer, rammer, handicap eller benspenn som beskrives i artikkelen. Arbeidsformene og de ulike rammeverkene er heller ikke så interessante i seg selv, det er i samspillet *mellom flere* rammer at de interessante musikalske ideene oppstår. Sammenstillingen, eller kanskje vi kan kalle det *kurateringen*, kan være både intuitiv eller en del av forberedelse og grunnarbeid. Kombinasjonen av rammeverk begrenser mulighetene for hva som kan skje i en samspillsituasjon, samtidig som det åpner for utallige muligheter hos gode utøvere.

En viktig del av praksisen består i å spørre seg hva som er en hensiktsmessig kuratering, hvor definerte og definerende rammene bør og kan være uten at utøverne males opp i et hjørne, hvor styrende og

omgripende benspennene kan være uten at de tar bort mulighetene for å skape og å forhandle med lyd i øyeblikket, og hvor lite et benspenn kan være og samtidig gi verdifull retning i en improvisasjon. Selv med et begrenset utvalg skapende musikere, som i denne artikkelen, viser resultatene stor variasjon i svarene. I min egen praksis er det også ulike svar på disse spørsmålene i de ulike ensemblene jeg er med i. Det er den erfaringsbaserte kunnskapen som utøvere opparbeider seg, kontinuerlig utvikler og foredler, som er grunnlaget når slike spørsmål skal besvares kunstnerisk. Det å beherske en slik situasjon, enten alene eller i samspill med andre, krever en ganske annen holdning enn den det skapes inntrykk av gjennom den dagligdagse forståelsen av begrepet improvisasjon som jeg presenterte innledningsvis. Det er misvisende å hevde at det tar 15 sekunder å skape 15 sekunder med improvisert musikk, selv om utøveren der og da kun har 15 sekunder til rådighet.

Skal vi kalle det noe annet?

På tross av at improvisasjon er en så fundamental del av det å musisere, opplever jeg en viss grad av skepsis til begrepet improvisasjon blant aktører i dette feltet. Årsakene til dette kan være mange og ulike. Én årsak kan være at improvisasjon er en så generell musikalsk foreteelse og dermed ikke sier noe presist om det klingende resultatet av foreteelsen. At den dagligdagse forståelsen av begrepet til en viss grad også impliserer lettvinne løsninger, er antakelig en enda viktigere årsak til misnøyen. Den dagligdagse forståelsen vier ikke detaljrikdommen i arbeidet den oppmerksomheten den fortjener. Forsøk på å benytte andre begreper for å beskrive arbeidet er en naturlig konsekvens av denne misnøyen.

Både i litteraturen, blant annet hos Cobussen (2017), og blant utøvere ser vi at Smalls begrep *musicking* benyttes for å beskrive hvordan improviserende utøvere jobber. *Musicking* bygger på Smalls argumentasjon om at det engelske substantivet «music» også kan være et verb: «to music» (Small, 1998, s. 9). Begrepet *komprovisasjon* (Morris, 2007) brukes for å beskrive blandingsaktivitet der både improvisasjon

og komposisjon inngår, og hos «Butch» Morris er også hans rolle som improviserende (og komponerende) dirigent helt sentral. Den tyske komponisten Sandeep Bhagwati argumenterer for en mer sammensatt forståelse av begrepet, der komposisjon og improvisasjon er to sider av samme sak: «The terms 'improvisation' and 'composition' can be useful as mental constructs but they can confuse and cloud the realities of music making mainly because they suggest that they are somehow dualistic, even antagonistic entities – where in reality they constitute points along a continuum» (Bhagwati, 2013, s. 100). Videre påpeker han at begrepet kan romme ulike delingsforhold mellom improvisasjon og komposisjon – at *komprovisasjon* kan omfatte musikkskapning med svært ulik vektning mellom komposisjon og improvisasjon (ibid). Jeg opplever at begrepet primært brukes når denne vektningen lener seg mer mot komposisjon, for eksempel ved hjelp av skisser eller avtalte koder for en improviserende dirigent, som hos saksofonist, komponist og improvisasjonsmusiker John Zorn i hans såkalte «Game pieces».

Balansen mellom kontroll og mangel på kontroll er ofte holdt frem som et viktig aspekt ved musikken på dette feltet, noe jeg mener understrekes i hvordan de selvlagde instrumentene ofte inneholder mindre kontrollerbare faktorer som mange utøvere bevisst inkorporerer. Den australske improvisasjonsmusikeren Alistair Spence (2021) foreslår begrepet *The Experimental Composition Improvisation Continua Model* (ECIC) i sin omtale av musikken i dette feltet, og han peker nettopp på relasjonen mellom improvisasjon, komposisjon og såkalt eksperimentell musikk fra 50- og 60-tallet og spesielt dens spill med *tilfældigheter*: «The ECIC model is outlined as providing a means to observe the interactions and continua between composition and improvisation on the one hand and more or less experimentally conceived music on the other». Selv om begrepet er semantisk tungt, rommer det sentrale elementer i den skapende praksisen vi snakker om i dette feltet.

Flere nyanserte blikk på øyeblikket

Snarere enn å finne nye begreper for denne komplekse aktiviteten mener jeg det er mest hensiktsmessig å fortsette å kalle arbeidsformen for improvisasjon. Det er imidlertid mye som tyder på at vi som er aktører innenfor dette feltet, kan bli tydeligere i å kommunisere hva arbeidsprosessene våre rommer. Dette er spesielt viktig i undervisning og forskning, men det er også viktig kulturpolitisk.²⁶ Dette kapittelet er et viktig bidrag til å belyse de skapende praksisene i improvisasjonsmusikk eksplisitt. Slik jeg har vist, består arbeidet av nyansert og detaljert kuratering av ulike musikalske rammefaktorer som inngår i et komplekst spill mellom ulike *aktanter*. Dette er en praksis som krever flere nyanserte blikk på hva som ligger til grunn for de kunstneriske valgene som tas i øyeblikket. Det er et stykke arbeid som skiller seg dramatisk fra den dagligdagse forståelsen av hva det vil si å «ta det på sparket».

Jeg har pekt på at enkelte utøvere ønsker å skape improvisert musikk som er *effektiv* og *slagkraftig*, og gir eksempler på utøvere som fokuserer på den improvisatoriske prosessen og på det uforutsette²⁷, og som ønsker at prosessen skal være en tydelig del av det improvisatoriske resultatet. Artikkelen løfter frem utøvere som definerer grenser for de musikalske områdene de kan bevege seg innenfor, og som lar den musikalske formen være gjenstand for forhandling i øyeblikket – forhandlinger som går mellom musikere, mellom musikere og instrumenter, mellom musikere og rommet og mellom musikere og publikum. Jeg har også vist eksempler på utøvere som legger til rette for et spill mellom kontroll og mangel på kontroll, samt eksempler på hvordan hver improvisasjon blir en

26 Rettighetsforvalter TONO, Norsk Komponistforening og NOPA (Norsk forening for komponister og tekstforfattere) har ulike ordninger for å verdsette improvisasjon lavere en komposisjon, eller å gi fratrekk i anbefalte honorarsatser ved bruk av improvisasjon. Det er ikke plass innenfor rammene av denne artikkelen til å argumentere for og imot en slik forskjellsbehandling.

27 Im-pro-visasjon, av latin for «uforutsett» (Alterhaug, 2021).

forberedelse til den neste – en dialogisk relasjon som sakte, men sikkert former et kunstnerisk uttrykk og en improvisatorisk praksis.

Artikkelen bidrar til økt kunnskap om hva vi kan betrakte som «grundige forberedelser» som definisjonen i Store norske leksikon peker på. Det er viktig å anerkjenne både den konkrete, målbare og målrettede forberedelsen, men også at den improviserende praksisen *i seg selv* er en «grundig forberedelse». Artikkelen bidrar til kunnskap om hvordan ulike improvisatoriske prosesser utspiller seg, om betydningen av forhåndsbestemte parametere, forhandlinger i øyeblikket og tilrettelegging og aksept for det uforutsette og uforutsigbare.

Artikkelens bidrag til økt innsikt i improvisatoriske prosesser er imidlertid begrenset. Det er sannsynlig at en større variasjon i utvalget av informanter ville gitt andre svar og bidratt til å belyse andre lag av kunnskapen som skapende utøvere er i besittelse av. En større variasjon i for eksempel alder, stilistiske preferanser, utdanning og geografisk, sosial og politisk tilknytning ville gitt bredere og annen kunnskap. Det er forsket lite på eksisterende praksis og på de kunstneriske muligheter, utfordringer og spørsmål som skapende improvisatorisk arbeid i lydstudio åpner for innenfor dette feltet. Spørsmålene i intervjuene til denne artikkelen gav interessante svar og åpnet for viktige perspektiver knyttet til forholdet mellom arbeid på scenen og i lydstudio. Det har imidlertid ikke vært plass innenfor denne artikkelens rammer til å gå dypt inn i dette. Jeg mener at vi vet for lite om forholdet mellom improvisatorisk arbeid i lydstudio og på scenen, og den eventuelle gjensidige relasjonen og overføringsverdien mellom disse arbeidsformene. Dette er et kunnskapshull som må tettes av ytterligere forskning.

Motivert av den radikale empirismen som Cobussen argumenterer for, forsøker artikkelen å avdekke vesentlig kunnskap gjennom å sammenstille informasjon fra den reflekterende utøverens granskende blikk på egen praksis, og informasjon fra kvalitative intervjuer. Denne metodemiksingen har trolig gitt andre svar enn vi ville fått gjennom de to ulike forskningstradisjonene isolert. For å kunne forstå mer inngående hva som ligger til grunn i improvisatorisk praksis, mener jeg vi trenger mer

av den kunnskapen som beskrives innenfra, fra aktørene selv. Vi trenger ikke eksempler eller modeller til etterfølgelse, vi trenger flere eksempler på radikal empirisme innen feltet. Og vi som er praktiserende utøvere, kan bidra til mer kunnskap gjennom stadig å forsøke å bli bedre til å sette ord på arbeidet vårt. Ikke for å forklare eller for å forsvare, men for å bidra til mer innsikt i alle de lagene av betraktningene som ligger til grunn for improvisatorisk praksis.

Litteratur- og kildeliste

- Alterhaug, B. (2021, 6. oktober). Improvisasjon. I *Store norske leksikon*. Hentet 7. oktober 2022 fra <https://snl.no/improvisasjon>
- Amundsen, L. (2022, 13. september). ad hoc. I *Store norske leksikon*. Hentet 7. oktober 2022 fra https://snl.no/ad_hoc
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (2. utg.). Da Capo Press.
- Bailey, D. (Programleder). (1992, 2. februar). Passing It On [Episode i TV-serie]. I J. Marre (Produsent), *On the Edge – Improvisation in Music*. Channel 4. Hentet 7. oktober 2022 fra <https://www.youtube.com/watch?v=w3aaHHMUUog>
- Bhagwati, S. (2013). Comprovisation–concepts and techniques. I H. Frisk & S. Östersjö (Red.), *Re Thinking Improvisation* (s. 99–104). Malmö Academy of Music, Lund University.
- Borgdorff, H. (2006). *The Debate on Research in the Arts*. Kunsthøgskolen i Bergen.
- Borgo, D. (2002). Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal*, 22(2), 165–188. University of Illinois Press.
- Borgo, D. (2005). *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*. The Continuum International Publishing Group Inc.

- Borgo, D. (2017). The Complex Dynamics of Improvisation. I R. Bader (Red.), *Springer Handbook of Systematic Musicology* (s. 1017–1027). Springer Berlin Heidelberg.
- Cobussen, M. (2017). *The Field of Musical Improvisation*. Leiden University Press
- Cobussen, M., Frisk, H., Weijland, B., The Field of Musical Improvisation. Hentet 13. april 2022 fra <http://musicalimprovisation.free.fr/index.php>
- Coursil J. (2008). Hidden principles of improvisation. I J. Zorn (Red.), *Arcana III: Musicians on Music*, (s. 58–65). Hips Road/Tzadik.
- Cox, C. (1997). Jim O'Rourke. *The Wire*, 165.
- Cox, C. & Warner, D. (2004). VI. Improvised Musics. Introduction. I C. Cox & D. Warner (Red.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, (s. 251–252). The Continuum International Publishing Group Inc.
- Duch, M.F. (2010). *Free Improvisation: Method and Genre* [Doktorgradsavhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelig universitet]. <https://doi.org/10.22501/rc.110382>
- Grydeland, I. (2015). *Ensemble & Ensemble of Me: What I think About When I Think About Improvisation* [Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole]. <https://doi.org/10.22501/nmh-ar.402959>
- Grydeland, I. (2015). *Stop Freeze Wait Eat* [Album]. Hubro/Grappa.
- Grydeland, I., Zach, I. & Aas, I.M. (2024). Blikk på øyeblikket – tre arbeider. Hentet 08. oktober 2024 fra <https://www.researchcatalogue.net/view/1631275/1631276>
- Harper, A. (2011). *Infinite Music: Imagining The Next Millennium Of Human Music-Making*. Zero Books.
- Høffding S. & Snekestad, T. (2021). Inner & Outer Ears – Enacting Agential Systems in Music Improvisation. I S. Ravn, S. Høffding & J. McGuirk (Red.), *Philosophy of Improvisation: Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice* (s. 161–182). Routledge/Taylor & Francis.
- Kvale S. & Brinkmann S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. (3. utg.). Gyldendal.

- Ledang, O.K., Knudsen, J.S. & Haug, U. (2022, 23. februar) Musikk i India. *Store norske leksikon*. Hentet 23. november 2023 fra https://snl.no/Musikk_i_India
- Lewis, G.E. (2002). Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. I *Black Music Research Journal*, 22, 215–246.
- Lewis, G.E. (2004). Afterword to «Improvised Music after 1950»: The Changing Same. I D. Fischlin & A. Heble (Red.), *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue* (s. 163–172). Wesleyan University Press.
- MacDonald, R., Wilson, G. & Miell, D. (2012). Improvisation as a creative process within contemporary music. I D. Hargreaves, D. Miell & R. MacDonald (Red.), *Musical imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception* (s. 242–255). Oxford University Press.
- Mayas, M. (2019). *Orchestrating Timbre: Unfolding Processes of Timbre and Memory in Improvisational Piano Performance* [Doktorgradsavhandling]. Göteborgs universitet.
- Morris, L.D. «Butch». (2007). The Science of Finding. I J. Zorn (Red.), *ARCANA II: Musicians on Music*, (s. 169–173). Hips Road/Tzadik.
- Nettl, B. (1974). Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly*, 60(1), 1–19.
- Nettl, B. (1998). Introduction: an art neglected in scholarship? I B. Nettl & M. Russell (Red.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (s. 1–26). University of Chicago Press.
- Nettl, B. (2007, 13. juni). Taqsim. I *Encyclopedia Britannica*. Hentet 23. november 2023 fra <https://www.britannica.com/art/taqsim>
- Nettl, B. (2013). Contemplating the Concept of Improvisation and Its History in Scholarship. I *MTO - a Journal of the Society for Music Theory*, 19(2). Hentet 9, oktober.2024 fra <https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.nettl.html>
- Neumann, A., Beins, B., Kesten, C. & Nauck, G. (Red.). (2011). *Echtzeitmusik Berlin - Selbstbestimmung einer Szene (Self-defining a Scene)*. Wolke Verlag.

- Pressing, J. (1984). Cognitive processes in improvisation. I W.R. Crozier & A.J. Chapman (Red.), *Advances in Psychology: Cognitive Processes in the Perception of Art*, 19, 345–363.
- Rustad, H. (2018). Kunstnerisk vilje i spennet mellom resonans og dissonans: Ledelse i danseimprovisasjon som scenekunstpraksis. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 2(1), 72–85. <https://doi.org/10.23865/jased.v2.1006>
- Sandell, S. (2013). *På insidan av tystnaden: en undersökning* [Doktorgradsavhandling]. Göteborgs universitet.
- Small C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- Spence A. (2021). The Experimental Composition Improvisation Continua Model: A Tool for Musical Analysis. I A. Schiavio (Red.), *Frontiers in Psychology*, 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.611536>
- Stanbridge, A. (2023). *Rhythm Changes: Jazz, Culture, Discourse*. Routledge.
- Stensæth, K. (2015). Musical dialoguing: A perspective of Bakhtin's Dialogue on musical improvisation in asymmetric relations. *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 16*, 209–225.
- Zach, I. (2022). *Musica liquida* [Album]. Sofa music.

