

# Allsidighet som spesialisering

*En undersøkelse med fokus på tre allsidige  
pianisters perspektiver*

Lorenzo Nardocci



Master i utøving med teoretisk fordypning  
Norges musikkhøgskole

Vår 2018



# Allsidighet som spesialisering

En undersøkelse med fokus på tre allsidige pianisters perspektiver



«Hel. Splittet. Helet.», tresnitt håndkolorert av Milla Næverlid, 2017.

© Lorenzo Nardocci

2018

Allsidighet som specialisering

Lorenzo Nardocci

# Takk

Jeg ønsker å takke mine informanter som har tatt imot meg og besvart mine spørsmål om sine liv som musikere: Dere ga meg nyttige og inspirerende bidrag som har vært avgjørende for mitt arbeid med oppgaven.

Jeg ønsker å takke min veileder Gjertrud Pedersen for gode og konstruktive samtaler gjennom de siste tre årene: Du har alltid være blid, positiv og støttende, takk for tilliten!

Jeg ønsker å takke min pianolærer og veileder Helge Lien for å ha inspirert meg til å komponere min egen musikk for første gang.

Jeg ønsker å takke Misha Alperin for de fantastiske timene i 5.etasje på Norges musikkhøgskole, fylt med filosofiske samtaler og inspirerende ord om kunstnerisk liv.

Jeg ønsker å takke over alle min kjære og elskede Margrethe for uvurderlig hjelp med oppgaven og for tålmodighet og tilliten: Ti amo! Senza di te sarei un uomo inutile ...



# Sammendrag

Denne oppgaven handler om utøvende musikalsk virksomhet som allsidig pianist. Jeg ønsker å undersøke hvordan man kan se på musikalsk allsidighet som en spesialisering gjennom å se nærmere på hva det innebærer å jobbe som allsidig utøvende pianist og hvilke holdninger og ferdigheter som kreves. Ved hjelp av kvalitativt forskningsintervju som metode, har jeg oppsøkt tre erfarne allsidige pianister som har bidratt med erfaringsbeskrivelser og refleksjoner over eget virke knyttet til følgende temaer: bakgrunn og utdanning, improvisasjon og nysgjerrighet, nåværende liv og virksomhet og kunst vs håndverk. Resultatene av det analyserte tekstmaterialet diskuteres og drøftes i lys av følgende teoretiske hovedperspektiver: Gadammers spill-begrep, Deweys tanker om «learning by doing» og Polanyis begrep om «taus kunnskap». På bakgrunn av informasjonen i intervjuene, leter jeg etter fellestrekk og paralleller som kan bidra til å definere noen grunnleggende holdninger og ferdigheter knyttet til både det spilltekniske håndverket og til ferdigheter som kreativitet, sansning og lytting, også kalt metakompetanser, som kreves for å jobbe som allsidig pianist i dag.





# Forord

Temaet for denne oppgaven har utgangspunkt i min egen virksomhet som pianist og et ønske om å undersøke nærmere hva som kjennetegner min og andre allsidige pianisters virksomhet. For å gjøre dette har jeg valgt å strukturere oppgaven rundt noen nøkkelbegreper knyttet til vår virksomhet: brukspianist, allsidighet og spesialisering.

Min arbeidssituasjon som pianist har vokst frem som et resultat av et kunstnerisk uttrykksbehov og behovet for økonomisk lønnsomhet. I nåværende stund jobber jeg som piano- og keyboardpedagog og som akkompagnatør i to forskjellige kulturskoler, i tillegg til en mindre stilling som kantor. Ved siden av dette er jeg aktiv frilanser med ukentlige spilleoppdrag innen hovedsakelig rytmiske sjangre, og jeg komponerer egen musikk til min jazztrio. I kjølvannet av disse arbeidsoppgavene følger det alltid en del andre oppgaver: praksislærer, bandpedagog, produsent, musikk lærer på grunnskole, kordirigent, lydmann osv. Denne arbeidssituasjonen kalles en *kombinert stilling* og er en realitet for mange musikere i dag som fyller sin musikalske virksomhet med flere deltidsjobber, oppdrag og mellom flere arbeidsgivere.

En forutsetning for å kunne fylle alle de ulike rollene som er beskrevet ovenfor, kan sammenfattes med et viktig stikkord: *allsidighet*. Jeg må kunne noe om de ulike sjangrene jeg spiller i, og jeg må kunne navigere mellom disse og velge det uttrykket som passer i den musikalske konteksten. I mange av disse samspillsituasjonene er min rolle å være en støtte, enten det er for solisten, for barnekoret eller for menighetsforsamlingen. Her er det ikke pianistens soloprestasjon som står i fokus, men den støttende funksjonen han har i samspillet. Det er denne pianistrollen jeg velger å kalle «brukspianist», et begrep jeg vil beskrive og definere nærmere i kapittel 2.2. Slik jeg ser det, vil musikalsk allsidighet være forutsetning for å kunne jobbe som brukspianist.

Gjennom samtaler med tre erfarne allsidige pianister, vil jeg prøve å finne ut hvordan disse pianistene som stadig veksler mellom et bredt spekter av ulike musikalske sjangre, ser på allsidighet. Dermed er denne oppgaven også en mulighet til å reflektere over meg selv som musiker og min rolle i jobben som utøver og som pedagog. Jeg vil i denne oppgaven undersøke hvordan man kan se på allsidighet og variasjon som en sjanger i seg selv. Er det mulig å se på *allsidighet som spesialisering*?



# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b><i>Innledning</i></b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b><i>Problemstilling og begrepsavklaring</i></b>	<b>4</b>
2.1	Problemstilling	4
2.2	Begrepsavklaring	4
<b>3</b>	<b><i>Teoretiske perspektiver</i></b>	<b>8</b>
3.1	Gadamer og spillbegrepet	8
3.2	Michael Polanyi – taus kunnskap	11
3.3	John Dewey – learning by doing	11
<b>4</b>	<b><i>Metode</i></b>	<b>13</b>
4.1	Metodevalg og metodebeskrivelse	13
4.2	Det semistrukturerte livsverdenintervjuet	14
4.3	Intervjuundersøkelsens stadier	15
4.4	Utvalg og kriterier	16
4.5	Gjennomføring av intervjuene og etiske avveininger	17
<b>5</b>	<b><i>Presentasjon av informantene</i></b>	<b>18</b>
5.1	Lars Henrik Johansen	18
5.2	Tove Kragset	19
5.3	Gunnar Flagstad	20
<b>6</b>	<b><i>Presentasjon av resultatene – Diskusjon</i></b>	<b>21</b>
<b>6.1</b>	<b>Bakgrunn og utdanning</b>	<b>22</b>
6.1.1	Tidlig start	22
6.1.2	Nøkkelpersoner og avgjørende øyeblikk	24
6.1.3	Utdanning	25
6.1.4	Tilfeldigheter	28
<b>6.2</b>	<b>Improvisasjon</b>	<b>29</b>
6.2.1	Å ta ting på sparket	29
6.2.2	Improvisasjon og komposisjon: et historisk perspektiv	30
6.2.3	Fra interpretasjon til improvisasjon	31
6.2.4	Learning by doing	32
6.2.5	Improvisasjon som samtale	34
6.2.6	Innspill – Åpenhet og tilstedeværelse	36
6.2.7	Utspill – musikalsk grenseoverskridelse	39
6.2.8	Samspill – Å sette seg selv på spill	43
<b>6.3</b>	<b>Nåværende virksomhet</b>	<b>45</b>
6.3.1	Å skape sin egen arbeidsplass	45
6.3.2	Valg og prioriteringer: Kunsten å si nei	48
6.3.3	Profesjonalitet	50
6.3.4	Kunst eller håndverk?	52

<b>7 Konklusjon</b>	<b>56</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>58</b>
<b>Vedlegg: Intervjuguide</b>	<b>61</b>

# 1 Innledning

Jeg ønsker i denne oppgaven å undersøke begrepene musikalsk allsidighet og spesialisering og forholdet mellom dem. Jeg vil undersøke hvordan et utvalg allsidige pianister, inkludert meg selv, forholder seg til disse begrepene, og hva som kjennetegner deres tilnærming til allsidig musikalsk utøvelse. Med allsidig pianist mener jeg pianister som behersker en rekke sjangre, både klassiske og rytmiske, og som mestrer å tre inn i ulike roller, både som solist og som medmusiker. Jeg har valgt å bruke begrepet brukspianist om allsidige pianister som har en annen funksjon enn den rent solistiske, og jeg vil i neste kapittel beskrive og definere dette begrepet nærmere.

Det empiriske grunnlaget for oppgaven er utledet av samtalene med tre erfarne pianister som jobber i tverrfaglige sammenhenger/ kombinerte stillinger og som har sjangerbredde som kjennetegn. Jeg vil undersøke om det mulig å komme frem til bestemte faktorer som hjulpet dem å utvikle høye ferdigheter innen flere ulike stilarter. Basert på min egen erfaring som allsidig pianist, foreslår jeg tre ulike faktorer: 1) Økonomisk vinning: Som et resultat av etterspørsel i markedet spiller man det som lønner seg mest. 2) Nysgjerrighet: Pianisten har en musikalsk nysgjerrighet som motiverer og inspirer ham til å utforske nye stilarter og dermed stadig øke sine musikalske referanser 3) Tilfeldigheter: Personer, sammenhenger, oppdrag som ikke har vært planlagt, men som har fått avgjørende betydning for senere virksomhet. I denne oppgaven vil jeg undersøke om disse faktorene også har vært relevante for mine informanter.

Samtalene er utformet som semistrukturerte intervjuer (se metodebeskrivelse i kapittel 4). Dette betyr at jeg har definert noen samtaletemaer på forhånd, uten å låse meg til bestemte spørsmålsformuleringer. Innslag av refleksjoner om min egen virksomhet, oppfølgingsspørsmål og utdypingsspørsmål forekom derfor naturlig i den aktuelle intervjukonteksten. I tillegg til å reflektere over min egen virksomhet som brukspianist, leter jeg etter paralleller og fellestrekk i erfaringer knyttet til det å arbeide som allsidig utøvende pianist. Oppgaven består av en derfor av en kombinasjon av kvalitative intervjuer med informantene og egne refleksjoner knyttet til mine erfaringer som utøvende musiker.

Etter å ha transkribert intervjuene, har jeg gjennom analyse av tekstmaterialet prøvd å sirkle inn temaer som har vært særlig fremtredende i informantenes erfaringsbeskrivelser. På

bakgrunn av disse temaene har jeg definert tre overordnede hovedkategorier for den informasjonen som kommer frem i intervjuene:

- 1) Bakgrunn og utdanning
- 2) Improvisasjon og nysgjerrighet
- 3) Nåværende liv og virksomhet

Kategoriene vil fungere som utgangspunkt for å finne fellestrekk og paralleller i intervjuutsagnene som kan belyse oppgavens problemstilling: allsidighet som spesialisering. Jeg mener disse kategoriene på hver sin måte løfter frem viktige sider ved det å jobbe som allsidig utøvende pianist. Gjennom beskrivelser av bakgrunn og utdanning, får leseren innsikt i tidlige musikalske erfaringer som har vært av avgjørende betydning for informantene. Et viktig fellestrekk i informantenes beskrivelser er ferdigheten og viljen til å improvisere. Jeg vil beskrive hvordan mine informanter forholder seg til improvisasjon som et verktøy i den utøvende virksomheten. Den siste kategorien, nåværende liv og virksomhet, beskriver hvordan mine informanter forholder seg til det profesjonelle arbeidslivet og hvordan de reflekterer over sin egen arbeidssituasjon og sitt eget virke.

Det teoretiske grunnlaget for oppgaven er valgt ut med tanke på å kunne belyse grundigere intervjumaterialets hovedkategorier. Jeg drøfter mine funn i lys av Gadammers spill-begrep, Polyanis tanker om «taus kunnskap» og Deweys «learning by doing». Der det har vært hensiktsmessig og relevant, har jeg også trukket inn litteratur av andre forfattere. Disse introduseres fortløpende i teksten.

Tatt i betraktning oppgavens omfang har jeg naturlig nok måttet definere noen begrensninger for oppgavens tema og problemstilling. Oppgavens hovedfokus er å beskrive allsidighet og spesialisering ut fra mine egne og informantenes livserfaringer. Jeg vil i oppgaven ikke drøfte utdanningspolitiske problemstillinger knyttet til innhold i studietilbudene i piano (piano som biinstrument eller brukspiano). Mine informanter, inkludert meg selv, jobber alle i såkalte kombinerte stillinger, hvor den utøvende virksomheten er kombinert med en eller flere av følgende roller, som for eksempel pedagog, akkompagnatør, organist, forsker. Jeg vil imidlertid ikke drøfte temaet artistisk entreprenørskap<sup>1</sup>, ei heller problemstillinger knyttet til

---

<sup>1</sup> For mer om dette temaet, se Sigrid Røyseng (2011): «Kunstnere i kulturnæringenes tidsalder». Norsk Kulturråd.

instrumentalpedagogens profesjonsforståelse<sup>2</sup>. Avslutningsvis vil jeg understreke at forskningsmaterialet til oppgaven er begrenset til min egen og mine informanternes erfaringsbeskrivelser slik de fremkommer i intervjusamtalene.

I kapitlene som følger, vil jeg ta for meg tematikken som er beskrevet i innledningen. I kapittel 2 presenterer jeg først oppgavens problemstilling. Deretter følger en avklaring av de begrepene som er sentrale for oppgavens tematikk: allsidighet, spesialisering og brukspianist. Jeg beskriver her hvordan jeg definerer og bruker disse begrepene i oppgaven.

I kapittel 3 presenterer jeg de teoretiske perspektivene som utgjør oppgavens forståelsesgrunnlag og som ligger til grunn for drøftingene jeg legger frem i siste kapittel.

I kapittel 4 beskriver og begrunner jeg metodevalg i oppgaven. Jeg gjør rede for det metodiske rammeverket for det kvalitative forskningsintervjuet, og jeg legger fram en beskrivelse av gjennomføringen av undersøkelsen.

Kapittel 5 inneholder en kort presentasjon av mine informanter.

Kapittel 6 inneholder resultatene av undersøkelsen basert på det empiriske materialet, samt diskusjon av funnene i lys av teoretiske perspektiver. Kapitlet er inndelt etter de tre hovedkategoriene jeg har definert ut fra intervjumaterialet. Resultatene illustreres og eksemplifiseres med utsagn fra mine informanter.

I kapittel 7 presenterer jeg en konklusjon hvor jeg prøver å sammenfatte funnene i undersøkelsen og knytte disse opp mot de teoretiske begrepene jeg har introdusert i kapittel 3. Vedlagt oppgaven er intervjuguide.

---

<sup>2</sup> For mer om dette temaet, se Elin Angelo og Signe Kalsnes (2014): «Kunstner eller lærer? Profesjonsdilemmaer i musikk- og kunstpedagogisk utdanning.». Cappelen Damm.

# 2 Problemstilling og begrepsavklaring

## 2.1 Problemstilling

Jeg ønsker i denne oppgaven å undersøke hva det innebærer å jobbe som allsidig pianist i dagens mangfoldige musikkssamfunn. Dette er en tematikk som er relevant for min egen arbeidsvirksomhet som består av en stadig veksling mellom ulike arbeidsformer og musikkstiler. For å undersøke dette nærmere, har jeg valgt å intervju tre erfarne pianister som har musikalsk allsidighet som en del av sin kunstneriske profil. De har alle en sjangerspesialisering, men ikke sjangerbegrensning. Det vil si at de alle er spesialisert innen en bestemt sjanger eller spillestil, men de har utviklet ferdigheter også innen andre stilarter, og de bruker disse ferdighetene aktivt i sin utøvende virksomhet. Dette har inspirert meg til å formulere følgende hovedproblemstilling for oppgaven:

*På hvilke måter kan vi forstå musikalsk allsidighet som spesialisering?*

Denne hovedproblemstillingen søkes belyst og besvart på ved hjelp av to underspørsmål:

*Hva innebærer det å være en allsidig pianist? Hvilke ferdigheter og holdninger kreves for å kunne arbeide som allsidig pianist i dag?*

Opgavens empiri baserer seg på intervjusamtaler med tre allsidige utøvende pianister og deres refleksjoner over egen arbeidsvirksomhet og arbeidsmåter. I intervjusamtalene har jeg stilt spørsmål knyttet til deres bakgrunn, hvilke prosesser de har gjennomgått for å komme dit de er i dag, musikalske og karrieremessige valg og tanker rundt sjangerbredde og improvisasjon. I samtalene har jeg fått tilgang til informasjon som har hjulpet meg til å utlede visse ferdigheter og holdninger som synes relevante og viktige for å kunne fungere som allsidig pianist i dag.

## 2.2 Begrepsavklaring

Jeg vil i dette avsnittet beskrive og definere nærmere tre begreper som er sentrale i oppgaven: allsidighet, spesialisering og brukspianist. Begrepsavklaringene tar utgangspunkt i definisjoner fra ulike ordbøker, og jeg vil gjøre rede for hvordan jeg selv definerer og bruker begrepene i denne oppgavens kontekst.



## Allsidighet

I Bokmålsordboka defineres begrepet allsidig slik:

- allsidig (gjennom dansk fra tysk) jamfør flersidig, mangesidig: som omfatter mange forskjellige områder, omfattende; *ha en allsidig bakgrunn/ praksis; et allsidig menneske*: menneske med ferdigheter eller interesser på mange områder. (Allsidig, udatert)

I denne oppgaven handler allsidighet om musikalsk allsidighet, nærmere bestemt om det å beherske flere ulike stilarter og sjangre på tvers av den klassiske og den rytmiske tradisjonen. Det er ikke uvanlig at utøvere behersker flere retninger innen en tradisjon, for eksempel kan klassiske musikere beherske både barokkrepertoar og romantisk repertoar, eller rytmiske musikere både jazz og rock, for eksempel. Min bruk av begrepet musikalsk allsidighet i denne masteroppgaven er imidlertid bredere enn dette, og mine informanter er valgt ut nettopp på grunn av deres sjangeroverskridende allsidighet. De veksler naturlig mellom ulike musikkjangre; de befinner seg i arbeidssituasjoner som eksempelvis krever at de spiller et preludium av Rachmaninoff den ene dagen, for så å spille og improvisere over en jazzstandard med band den neste.

## Spesialisering

Selve ordet spesialisering kommer fra fransk *spécialiser*, og i Bokmålsordboka finner vi følgende definisjon:

- spesialisere (fra fransk) reflektivt: utdanne seg innenfor, konsentrere seg om et bestemt, avgrenset område. (Spesialisere, udatert)

Å spesialisere seg i en musikalsk kontekst innebærer å fordype seg i en bestemt sjanger eller stilart. Det kan for eksempel være fløytesten som spiller blokkfløyte og spesialiserer seg i barokkmusikk eller sangeren som spesialiserer seg for koloraturfaget. Spesialiseringen innebærer her perfektjonering av frasering, klang, teknikk og formidling. Idet en musiker spesialiserer seg innenfor et bestemt område, velger han samtidig bort andre sjangre og måter å spille på og/eller uttrykke seg på.

Jeg vil i denne oppgaven se på sammenhengen mellom begrepene allsidighet og spesialisering, altså om allsidighet kan ses på som en form for spesialisering.

### **Brukspianist eller allsidig pianist?**

Brukspianist er en betegnelse jeg velger å bruke i denne oppgaven basert på min egen virksomhet som allsidig pianist. Jeg har tatt utgangspunkt i to andre beslektede begreper: bruksklaver og bruksmusikk. Det er ikke helt enkelt å lage en entydig definisjon av begrepet brukspianist, og dette er heller ikke mitt mål. I stedet vil jeg belyse begrepet ut fra forskjellige innfallsvinkler. Jeg vil starte med å se på hva som ligger i begrepene bruksklaver og bruksmusikk. Deretter vil jeg gjøre rede for begrepet brukspianist med tanke på hvilke arbeidsoppgaver som kan være knyttet til en slik tittel.

Brukspianist viser til en rolle man har som pianist. En definisjon basert på den språklige informasjonen i begrepet, vil være en pianist som spiller brukspiano eller bruksmusikk. Begrepene brukspiano og bruksmusikk er derimot ikke enkle å definere eller å avgrense. I den digitale ordboken Det norske akademis ordbok (NAOB) finner man begrepet bruksklaver definert slik: klaverspill som bl.a. omfatter besifringsspill, gehørspill og improvisasjon (Bruksklaver, udatert). Her legges det vekt på de ferdighetene man må ha for å spille innen rytmiske sjangre. Bruksklaver er også et studium ved flere utdanningsinstitusjoner (blant annet Norges musikkhøgskole og Universitet i Bergen), og her er det de samme ferdighetene, besifringsspill, gehørspill og improvisasjon, som det forventes at studenten skal utvikle gjennom studiet. Ved NMH kan man imidlertid velge mellom en notebasert retning<sup>3</sup> og en improvisasjonsbasert<sup>4</sup> retning. I begge retningene legges det vekt på at studenten skal utvikle ferdigheter i besifringsspill, men den notebaserte retningen inneholder også undervisning i notespill og enkelt partiturspill. Å knytte innholdet i ordet brukspiano utelukkende til de rytmiske sjangrene, er altså misvisende. Felles for begge retningene er målet om at studenten ved fullført emne kan «utnytte klaverets muligheter som støtteinstrument ved sang og spill». (se studiebeskrivelse av Bruksklaver 1 ved Norges musikkhøgskole)<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> <https://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull-2017/emner/valgemner/utovende-emner/brukla21-23-bruksklaver--notespillrettet-i-ii>

<sup>4</sup> <https://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull-2017/emner/valgemner/utovende-emner/brukla20-22-bruksklaver--improvisasjonsrettet-i-ii>

<sup>5</sup> <https://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull-2017/emner/bachelornivaemner/brukla10-bruksklaver-i>

Bruksmusikk er den norske oversettelsen av Gebrauchsmusik, et begrep lansert i Tyskland på 1920-tallet. Gebrauchsmusikk refererte den gang til musikk skrevet for amatører med tilpasset vanskelighetsgrad (Bjerkstrand, 2015). I dag brukes bruksmusikk som betegnelse på musikk som er komponert for en bestemt bruk og med en bestemt funksjon. Denne funksjonen kan være knyttet til historiske hendelser, politisk propaganda eller musikk til reklamefilmer, dataspill eller tv-vignetter osv. På mange måter kan vi også si at kirkemusikk er bruksmusikk: Brudemarsjen som akkompagnerer brudeparet inn i kirken setter den høytidelige stemningen til vigselseritualet, salmeforspillet setter an takten og hjelper menigheten til å synge sammen og organisten fungerer dessuten som det harmoniske bakteppe til liturgen som messer. Felles for begrepene bruksklaver og bruksmusikk er det funksjonelle aspektet: Musikken har en støttefunksjon i en større sammenheng, en sammenheng utover musikken i seg selv.

Basert på innholdet i beskrivelsene over av bruksklaver og bruksmusikk, vil jeg nå gjøre rede for hvordan jeg definerer begrepet brukspianist, og hvilke områder jeg mener ligger innenfor brukspianistens arbeidsvirksomhet. En brukspianist har allsidig utøvende virksomhet som sin primære inntektskilde. Allsidig både med tanke på samspillsformer og musikk sjanger. Brukspianisten er ikke knyttet til bestemte sangere eller musikere. Han inngår i en rekke konstellasjoner med både enkeltmennesker og ensembler, han kan inngå samarbeid med både til utdanningsinstitusjoner, opera- og teaterhus, men også delta i det frivillige musikklivet. Han kan holde egne konserter, men også spille i private og offentlige selskaper og arrangementer. Brukspianistens virksomhet er heller knyttet til ikke en bestemt sjanger eller musikkstil. Han må beherske notespill og partiturspill for å lese det klassiske repertoaret, han må kjenne reglene for generalbass i barokkmusikk, samtidig som han må mestre besifringsspill og andre former for rytmisk notasjon, som for eksempel blekker fra Realbook. I tillegg til dette må han ha gode ferdigheter i kammermusikalsk samspill og kunne være en god og stødig akkompagnatør. Andre arbeidsområder som naturlig kan falle inn under en brukspianists virksomhet, er arrangør/kapellmester og pedagog/ instrumentallærer. For å mestre rollen som brukspianist kreves derfor stor musikalsk fleksibilitet, i tillegg til sosiale og pedagogiske evner.

## 3 Teoretiske perspektiver

Jeg vil her presentere det teoretiske grunnlaget jeg bruker for å forstå og analysere de empiriske funnene i oppgaven. Dette grunnlaget består av noen utvalgte teoretiske perspektiver som jeg mener kan fungere som forståelsesgrunnlag for refleksjonene rundt oppgavens problemstilling. Disse er Gadamer's spillbegrep, Polanyis «taus kunnskap» og Dewey's «Learning by doing». Få av disse teoretiske perspektivene er direkte knyttet til musikkutøvelse og oppføringspraksis, men slik jeg ser det har de stor overføringsverdi til denne oppgavens kontekst.

### 3.1 Gadamer og spillbegrepet

Den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer (1900-2002) levde et langt og produktivt liv. Han sto lenge i skyggen av sin lærer Heidegger, men fikk etter hvert gjennombrudd i sin filosofiske karriere i en alder av 60 år, med verket *Wahrheit und Methode* (Sannhet og Metode), utgitt i 1960. Boken er regnet som hans hovedverk, og jeg vil i det følgende drøfte nærmere hans tolkning av «Spiel» (spill og lek) som begrep og som handling.

Gadamer var tidens fremste representant for hermeneutikken, og han regnes som en av de viktigste filosofene på 1900-tallet. Gadamer skriver ikke en direkte filosofisk lære om kunsten å forstå, heller ikke en spesifikk metode for hvordan tekster og kunstverk skal forstås, slik som i den klassiske hermeneutikken. Gadamer, inspirert av Heidegger og hans analyse av menneskets eksistens som grunnleggende hermeneutisk, overfører disse projeksjoner av menneskets væremåte til språk, kunst og metafysisk erfaring, og han vil med dette forsøke å gjøre Heideggers vanskelig tilgjengelige tenkning om hverdagslivet mer forståelig.

I teksten «Spiel als Leitfaden der ontologischen Explikation» fra verket *Wahrheit und Methode*, presenterer Gadamer sin tolkning av begrepet «Spiel». Jeg velger her å vekle mellom ordene spill og lek som norsk oversettelse. Ved å ta utgangspunkt i spillbegrepet gir Gadamer en forklaring på hva som er kunstens betydning og hvorfor kunst er viktig for oss til alle tider.

Spillet og leken er en elementær funksjon av menneskelivet. Det krever disiplinert tenkning og er regulert av bestemte regler som gir den spillende en følelse av risiko og valgfrihet. Ifølge Gadamer består spilllets tiltrekning og fascinasjon i at spillet blir herre over den som spiller: «Spillet trollbinder den som spiller, det vikler ham inn i spillet, det holder ham i spill» (Gadamer 2012: 137). For Gadamer er kunsten en form for lek eller spill som er meningsfylt i seg selv. Gadamer viser til den metaforiske bruken av ordet spill for å fremheve dets opprinnelige og egentlige betydning: lysets spill, bølgenes spill, maskindelens spillerom i kulelageret, leddenes samspill, kreftenes spill. I alle disse uttrykkene ligger ideen om en bevegelse som går frem og tilbake uten noe bestemt sluttmaal. «Spillet bevegelse har intet sluttmaal, men fornyer seg i en stadig gjentakelse» (Gadamer 2012: 134). Det er nettopp denne ubestemmelige bevegelsen som skaper liv og uavhengighet i spillet, og denne frem og tilbake-bevegelsen er en så vesentlig del av spillet at det egentlig ikke er mulig å spille alene. Det betyr ikke at det nødvendigvis kreves en medspiller, men noe eller noen må besvare den spillendes trekk med et mottrekk (jmf. garnnøstet som triller eller ballens frie bevegelser). Leken realiseres i denne bevegelsen, og den krever deltakelse for å bli forstått.

Gadamer sammenligner det å oppleve et kunstverk med det å spille et spill. Spillet er en strukturert meningsverden som spillerne må gå hengi seg til. Dette er en forutsetning for å opprettholde magien i spillet. Når vi lar oss rive med i spillet, stiller vi oss åpne for spillet selv. En slik åpenhet er nødvendig også ved opplevelsen av et kunstverk. Kunstverkets mening oppstår først i møtet med en tilskuer eller tilhører og er dermed grunnleggende dialogisk. Det skjer et samspill mellom tilskueren på den ene siden og kunstverket på den andre, mellom vår forståelse og vår fantasi. Dersom tilskueren ikke lar seg gripe av kunstverkets meningsverden, vil hun heller ikke forstå det, eller kunne finne det interessant eller spennende. På samme måte som spillet, må også kunstverket tas på alvor. I en slik form for deltagelse har ikke spilleren eller publikum full kontroll, men inngår i en forbindelse hvor man selv blir spilt i like stor grad som man spiller selv. Kunsten kan dermed åpne opp for noe nytt og ukjent for tilskueren.

Jeg mener at Gadamers tanker om å tilnærme seg kunsten slik man hengir seg til spillet kan være en måte å forstå det følelsesmessige forholdet musikkutøveren har til musikken på. Jeg vil her overføre Gadamers tenkning om kunstopplevelsen til min forståelse av musikkutøvelse og musikkopplevelse. I musikkspillet skapes det et samspill mellom utøveren, verket og publikum, og musikkverkets mening oppstår i samspillet mellom disse

partene. Musikken oppstår aldri i et tomrom, men i en stadig frem og tilbake-bevegelse i et dialogisk samspill som består av trekk og mottrekk mellom utøver og verk, mellom en utøver og en annen eller mellom utøver og publikum. Disse partene må følge spillets regler for at kunstverket skal kunne fremstilles. Slik som spillerne må hengi seg til spillet og leken, må også partene i det musikalske samspillet hengi seg til musikkspillet. Gjennom dette spillet trer kunstverket frem på sine egne premisser og kan erfares av både publikum og musikerne selv. Fascinasjonen og tiltrekningen i spillet gjelder også for det musikalske samspillet: spillets orden gjør at spillets frem og tilbake-bevegelse gir seg av seg selv og den spillende erfarer spillets uanstrengthet som en avlastning. Samtidig representerer de utallige valgmulighetene i musikkspillet en spenning og risiko som fanger de spillendes interesse og oppmerksomhet: spillet trollbinder den som spiller. Dette harmonerer godt med Østerberg og Bjørnerems beskrivelse av en jam session: «Å «jamme» er en analogon eller et forbilde for lek og lekenhet i sosialt samvær: ikke bare en uventet, treffende replikk, men morsomme eller spennende overraskelser av alle slag kan forekomme. Improvisasjon gir rom for det uventede og det som aldri kommer tilbake.» (Østerberg og Bjørnerem, 2017, s.73)

Jeg vil avslutningsvis foreta en liten språklig digresjon. Parallellene Gadamer trekker mellom musikkutøvelse/ musikkopplevelse og lek er et aspekt jeg mener er viktig og relevant for oppgaven, og lesningen av denne teorien ga meg derfor en slags ny aha-opplevelse som kanskje kan forklares på bakgrunn av språk. Språket er vårt redskap for å beskrive virkeligheten, men språk skaper også virkelighet. Når Gadamer skriver om *Spiel*, skriver han om et begrep som omfatter både den uformelle leken og det regelstyrte spillet, men også spill i musikalsk betydning. Dersom jeg vil snakke om Gadamers spill-begrep på mitt eget morsmål, italiensk, trenger jeg to ulike ord: *giocare* i betydningen «å leke» og «å spille spill, fotball, kort osv», og *suonare* i betydningen «å spille musikk». *Suonare* er kun knyttet til musikkspill, og det er altså ingen overlappende betydning mellom disse to ordene. Tvert imot er det slik at *suonare* utelukker leken; *suonare* er alvor! Bevisstheten om dette språklige sammenfallet mellom lek og spill på tysk (og delvis også på norsk) er nyttig og gjør det lettere å forstå Gadamers universelle tolkning av spillet fordi det ene ikke utelukker det andre: Spill og lek er to sider av samme sak.

## 3.2 Michael Polanyi – taus kunnskap

Den ungarsk-britiske filosofen Michael Polanyi (1891-1976) ga i 1966 ut boka «The Tacit Dimension». Her undersøker han menneskelig kunnskap utfra den oppfatning at vi kan vite mer enn vi kan si, her ment som praktisk eller underforstått kunnskap (Polanyi, 1990, s. 16). Polanyi hevder at full forståelse kun vil framtre for oss i det øyeblikket vi er tilstede i det hele, og dermed blir innlevelse en betingelse for forståelse (Polanyi, 1990, s. 26). Videre argumenterer han for den tause kunnskapens tilstedeværelse i enhver kunnskapsform, og dens nødvendighet. Polanyi uttaler at om enkeltdeler undersøkes og forstørres, kan de kanskje aldri gjenopprettes i sin opprinnelige form eller med samme mening, og helheten kan forsvinne (Polanyi, 1990, s. 27–28).

I denne sammenheng er Polanyis tanker om at teori konstrueres basert på forutgående taus kunnskap særlig interessant. Med dette synet vil teori bare fungere om vi retter oppmerksomheten fra den – mot det som allerede er etablerte erfaringer (Polanyi, 1990, s. 29–30).

## 3.3 John Dewey – learning by doing

John Dewey (1859-1952) var en amerikansk filosof, pedagog og psykolog, og han er regnet som en av den pragmatiske filosofiens fedre. Han var en forkjemper for læring gjennom praksis, og han har gått inn i historien som opphavsmannen til det berømte slagordet «learning by doing». Dewey mente at kunnskap og aktivitet hører sammen, og at læring skjer ved aktive prosesser. Det er gjennom menneskenes handlinger i hverdagen at kunnskap oppstår. Han mente at den praktiske delen av opplæringen var like viktig som den teoretiske (Manger et al., 2012), og hans ideer har fått stor betydning for pedagogisk tenkning og skolevesen. Hans meninger, uttalelser og erfaringer må ses i sammenheng med samtiden, altså slutten av 1800- og begynnelsen av 1900- tallet, en tid hvor skolen var preget av en streng disiplin og lite sosial samhandling (Dale, 2001).

Dewey la stor vekt på erfaringen som en læringsprosess. Mennesker erfarer hele tiden. Erfaringene bruker vi til å oppdage og prøve nye ting, og tilegne oss nye erfaringer (Dale, 2001). Erfaringer får vi ved å gjøre, altså ved aktivitet. I en praksisrettet undervisningstime vil dette si at elevene tilegner seg kunnskapen på en måte som gjør at de husker og lærer bedre det faglige innholdet ved bruk og hjelp av aktiviteten. Med erfaringen kommer også

læringen. Læringen skjer ved at vi forbinder noe vi gjør til fortid og framtid: Ved å bygge på elevers tidligere erfaringer, blir de en basis for videre læring.

Deweys tanker om erfaringsbasert læring er et godt utgangspunkt for å forstå gehørbasert læring forstått som innlæring av musikk uten noter, kun ved hjelp av gehør. I musikkopplæring er dette en opplæringsmetode som baserer seg på aktiviteter som modellering og imitasjon, blant annet. For musikere er det også en metode for «selvopplæring» hvor den lærende utforsker og leter seg frem til nye muligheter. Når man har funnet noe nytt, får musikeren et eieforhold til det han har funnet; det blir en del av hans musikalske bagasje som han kan bruke i nye sammenhenger og bygge videre på. Å spille etter gehør er en evne som må oppøves. Det dreier seg om å kunne spille igjen noe man har hørt, uten å ha behov for noter eller annen form for notasjon. I samtale med informantene i oppgaven finner jeg at alle tre, i tillegg til meg selv, har denne evnen til felles. Informantene forteller meg at de utviklet denne evnen allerede i ung alder, som et resultat av musikalsk nysgjerrighet og trang til å utforske musikalske muligheter i musikken. Kanskje ligger denne utforskningstrangen også til grunn for interessen for improvisert og generelt ikke-notert musikk. Basert på min egen beskrivelse av brukspianistens arbeidsområder, mener jeg at Deweys tanker om erfaringsbasert læring er relevant for å forstå hvordan pianister tilegner seg gehørbaserte ferdigheter, som for eksempel det å «plukke» akkorder og akkordprogresjoner, eller det å orientere seg i et musikalsk stykke uten noter. Dette er ferdigheter jeg anser som grunnleggende for allsidige pianister.



# 4 Metode

## 4.1 Metodevalg og metodebeskrivelse

Jeg har valgt kvalitativt forskningsintervju som metode for å skaffe materiale og informasjon til denne oppgaven, og jeg baserer meg i dette kapittelet på to bøker: «Det kvalitative forskningsintervju» av Steinar Kvale og Svend Brinkmann (2015) og «Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsarbeid til feltarbeid» av Anne Ryen (2017).

Det kvalitative forskningsintervjuet egner seg godt når man vil studere kompliserte fenomener og ønsker å skaffe seg en helhetlig forståelse av spesifikke forhold. Denne metoden gir større innsikt i og forståelse for et problem og nyansene i en problemstilling enn kvantitative metoder, som søker statistisk generaliserbar kunnskap. I følge Kvale og Brinkmann søker det kvalitative forskningsintervjuet «å forstå verden sett fra intervjupersonenes side» (Kvale og Brinkmann, 2017, s.20). Gjennom kvalitativt intervju får man dermed tilgang til dybdeinformasjon basert på informantenes personlige erfaringer, deres perspektiv på et bestemt fenomen og detaljert informasjon om deres tanker og adferd. Etersom min hensikt i denne oppgaven er å undersøke begrepene allsidighet, spesialisering og brukspianist på bakgrunn av mine informanternes refleksjoner rundt sitt eget musikalske virke, mener jeg at kvalitativt forskningsintervju er en hensiktsmessig metode for å innhente kunnskap.

Det finnes flere alternativer når man omtaler mennesker som deltar i en studie, og de ulike begrepene reflekterer hvilken type kunnskap forskeren jakter på og synet på den som intervjues. Anne Ryen (2017, s. 17) frembringer følgende begreper: respondent, subjekt, medforsker og informant. Nyansene mellom de ulike begrepene handler om i hvilken grad intervjuperson på den ene siden inntar en passiv rolle hvor hensikten er å svare på spørsmål, eller på den andre siden er en aktiv en medarbeider som sammen med intervjueren produserer virkeligheten. Etersom mine intervjuobjekter er valgt ut på bakgrunn av sin spesielle posisjon i det aktuelle musikkmiljøet og sin førstehåndskjennskap til problemstillingen, velger jeg å bruke ordet informant, som viser til at intervjupersonen kan gi informasjon om en aktuell kultur. Anne Ryen beskriver nærmere: «I informantintervju rettes oppmerksomheten mer mot den intervjuede selv, som man forventer også kan uttale seg om forhold vedkommende selv inngår i.» (Anne Ryen, 2017, s. 17).

## 4.2 Det semistrukturerte livsverdenintervjuet

Det finnes et bredt spekter av ulike intervju typer, fra helt strukturerte (som for eksempel spørreskjemaer) til helt ustrukturerte, som ligner samtaler. Jeg har i denne oppgaven valgt å benytte meg av det som Kvale & Brinkmann kaller et semistrukturert livsverdenintervju. Som det fremgår av navnet, er dette en mellomting mellom et strukturert og et ustrukturert intervju. Både Ryen (2017, s. 98) og Kvale & Brinkmann (2017, s. 87) understreker viktigheten av å vurdere i hvilken grad intervjuet skal forhåndsstruktureres ved å se på den aktuelle problemstillingen. Ettersom mitt hovedanliggende i denne oppgaven er å forstå ulike sider ved det å arbeide som allsidig pianist og å undersøke hva som kjennetegner denne måten å jobbe på ut fra utøvernes eget perspektiv, så jeg for meg at det måtte gjøres i en form for uformell samtale uten for stram struktur. En samtale gir mulighet for at informantene kan snakke fritt om et gitt emne, samtidig som man åpner for relevante refleksjonsprosesser og andre relevante fenomener som er viktige for informanten, og man har muligheten til å stille oppklarende spørsmål underveis. Det semistrukturerte intervjuet kjennetegnes ved at intervjueren på forhånd har utviklet hovedspørsmål eller bestemte tema, en såkalt intervjuguide, men uten å låse seg i detalj til spørsmålsformuleringene eller rekkefølgen.

Kvale & Brinkmann (2017, s. 46-49) karakteriserer det semistrukturerte kvalitative forskningsintervjuet gjennom 12 ulike nøkkelord eller aspekter. Jeg har valgt ut fire aspekter jeg mener er relevante for å beskrive intervjuene jeg har gjort for denne oppgaven:

*Livsverden:* Fokuset for kvalitative forskningsintervjuer er de intervjuedes levde hverdagsverden, og denne metoden gir privilegert tilgang til menneskers grunnleggende opplevelser.

*Mening:* Intervjueren søker etter fakta, men også etter å forstå betydningen av sentrale temaer i informantens livsverden gjennom å registrere og fortolke meningen med det som sies.

Dette innebærer at intervjueren må være opplyst om temaet for samtalen for å kunne fortolke budskapet og for å kunne stille meningsorienterte oppfølgingsspørsmål. Både faktaspørsmål og meningssspørsmål er derfor nødvendige.

*Kvalitativt:* Målet med intervjuet er kvalitativ kunnskap uttrykt gjennom nyanserte beskrivelser, ikke kumulative generaliseringer basert på kvantitative data. Som Kvale & Brinkmann uttrykker det, ønsker man å undersøke informantens livsverden gjennom ord, ikke tall (ibid.)

*Mellommenneskelig (interpersonell) situasjon:* Kunnskapen skapes i selve samspillet mellom intervjueren og den intervjuede. De agerer overfor hverandre og påvirker hverandre.

I de tre intervjuene jeg har gjennomført, har det mellommenneskelige samspillet mellom informantene og meg vært tydelig. Med utgangspunkt i intervjuguiden har både informantene og jeg selv kommet med innspill som har ført til refleksjoner rundt praksis og erfaringer, og forhandlinger om begrepene brukspianist, allsidighet og spesialisering. I lys av dette vil jeg henvise til Kvale & Brinkmann (2017, s. 71) som presenterer to ulike oppfatninger av rollen man har som intervjuer, henholdsvis som «gruvearbeider» og som «reisende». For gruvearbeideren er intervjuprosessen en slags kunnskapsinnhenting der kunnskap forstås som «skjult metall» og «gruvearbeiderens rolle er å hente det opp i dagen» (ibid.). Metaforen om den reisende derimot, rommer en tanke om at kunnskap blir til gjennom konversasjon, og reisen kan føre til ikke bare ny kunnskap, men også ny selvinnsikt. I min rolle som intervjuer har jeg sett på meg selv både som gruvearbeider og som reisende. Informantene har gitt meg verdifulle opplysninger knyttet til oppgavens problemstilling gjennom utfyllende beskrivelser av deres livsverden, samtidig som jeg, gjennom disse samtale og refleksjonsprosessene, har fått et nytt og utvidet perspektiv på mitt eget liv og virke.

### **4.3 Intervjuundersøkelsens stadier**

For å beskrive intervjuprosessen sine ulike stadier i forkant og etterkant av intervjuene, vil jeg benytte meg av Kvale & Brinkmanns «Intervjuundersøkelsens syv stadier» (Kvale & Brinkmann 2017, s 137). Her følger en punktvis presentasjon av stadiene med beskrivelser knyttet til min oppgave.

1. Tematisering. Formulering av oppgavens hovedtema: brukspianist, allsidighet og spesialisering, og en avklaring av hvilke spørsmål og emner jeg vil fokusere på i intervjuet for å innhente informasjon om hva som kjennetegner utøvere i dette feltet og sammenhengen mellom disse begrepene, som er grunnlaget for problemstillingen.
2. Planlegging. Vurdering av kvalitativt forskningsintervju som den best egnede metoden for å forske på oppgavens problemstilling. Utarbeidelse av en intervjuguide som tar sikte på å innhente kunnskapen jeg trenger.
3. Intervjuing. Intervjuene ble utført med utgangspunkt i en felles intervjuguide. Samtalene ble holdt i en uformell stil med rom for refleksjonsprosesser og nye innfallsvinkler. Spesifiserende og fortolkende ble stilt, samt oppfølgings spørsmål ved behov.

4. Transkribering. Intervjuene ble transkribert i sin helhet, ordrett. På grunn av tekstmaterialets størrelse, ble de mest relevante dataene plukket ut.
5. Analysering. Med utgangspunkt i dataene fra intervjuene, søkte jeg etter temaer som var spesielt fremtredende og/ eller spesielt relevante for oppgavens problemstilling. Deretter ble det utledet noen få hovedkategorier, og tekstmaterialet ble deretter samlet i disse kategoriene. Kategoriene ble formulert med tanke på å kunne sammenligne informantens beskrivelser, påstander og erfaringer, for deretter å kunne se etter likheter og ulikheter. Hver hovedkategori er inndelt i ulike underkategorier som belyser den overordnede problemstillingen fra ulike innfallsvinkler.
6. Verifisering. Jeg har så langt det er mulig undersøkt påliteligheten i intervjudataene og kontrollert validiteten av intervjuene (at de undersøker det de er ment å undersøke.)
7. Rapportering. Funnene er formidlet i denne oppgaven.

## 4.4 Utvalg og kriterier

Jeg vil nå beskrive hvordan jeg har valgt ut mine intervjuobjekter og begrunne valget av disse.

Jeg har i denne oppgaven valgt å intervju tre personer. Det relativt lave antallet informanter må ses i sammenheng med oppgavens rammer når det gjelder tidsbruk og oppgavens lengde, og det faktum at det aktuelle miljøet er relativt lite, noe som gjør at tilgangen på aktuelle intervjuobjekter i seg selv er begrenset. Samtidig fremhever Anne Ryen at store utvalg ikke nødvendigvis gir mer eller bedre data enn små, fordi det er tilgjengeligheten til den enkelte informant, og muligheten til å nå dypt i det enkelte intervju, som er det sentrale (Ryen 2017, s. 85).

For å innhente informasjon til det empiriske materialet for oppgaven, har jeg valgt å oppsøke personer som jeg mener, ut fra min kjennskap til miljøet, sitter inne med mye informasjon og som derfor kan bidra med erfaringsbeskrivelser som er interessante og relevante for oppgavens problemstilling. Mine tre informanter er alle tre rutinerende utøvende pianister som opererer aktivt innen et bredt spekter av sjangre, både rytmiske og klassiske sjangre. De har ulik bakgrunn og ulike virksomhetsområder, men har til felles en allsidig jobbsituasjon hvor de kombinerer utøvende pianovirksomhet med andre arbeidsoppgaver, nærmere bestemt

pedagog, komponist, arrangør og forsker. De har alle utdanning fra Norge og kjenner godt til utdanningssystemet i landet.

## **4.5 Gjennomføring av intervjuene og etiske avveininger**

De tre intervjuene som representerer empirien for denne oppgaven, ble gjennomført i tidsrommet mellom april og oktober 2016. Jeg valgte å møte de tre informantene hver for seg for å få mest mulig personlige erfaringsbeskrivelser og for å kunne ha kontroll over intervjuforløpet. Hvert intervju hadde en varighet på rundt 90 minutter og ble tatt opp på en digital opptaker og transkribert av meg selv i etterkant. Intervjuspørsmålene var basert på en intervjuguide som jeg hadde utformet i forkant, og intervjuene i sin helhet berører flere ulike temaer og inneholder enkelte digresjoner om musikkteori, personlige erfaringer og pedagogiske utfordringer.

Når man benytter seg av intervju som forskningsmetode, innebærer det at man må forholde seg til visse etiske retningslinjer. Dette har sammenheng med at det empiriske grunnlaget for undersøkelsen er basert på informantenes beskrivelser av sine livserfaringer, og resultatene av undersøkelsen blir lagt ut for offentligheten. I denne oppgaven har jeg sørget for å innhente intervjupersonenes informerte samtykke til å delta i undersøkelsen. Det betyr at deltakerne har blitt informert om undersøkelsens tema og formål i forkant av intervjuene. Informantene har lest og godkjent sitatene. Jeg velger å navngi informantene fordi musikkmiljøet på dette området er lite og gjennomskiktig, og informantene er aktive utøvere som lett kan gjenkjennes gjennom beskrivelsene av dere bakgrunn og karriere. Dessuten vil det gi interesserte lesere mulighet å bli bedre kjent med disse pianistene og deres musikalske virksomhet. Informantene har godkjent har jeg oppgir deres fulle navn i denne masteroppgaven. Prosjektet er meldt til NSD (Norsk Senter for Forskningsdata).

## 5 Presentasjon av informantene

I dette kapittelet vil jeg utdype begrunnelsen for mitt valg av informanter og gi en kort presentasjon av artistene og deres virksomhetsområder.

Jeg har valgt å oppsøke tre pianister som har både lang og bred erfaring, og som jeg derfor mener har et godt utgangspunkt for å kunne bidra med verdifull informasjon knyttet til oppgavens problemstilling. Her følger en punktvis oppsummering av de faktorene mine informanter har til felles og som har vært avgjørende for å velge nettopp disse som mine intervjuobjekter.

- De jobber alle i et bredt spekter av ulike musikalske konstellasjoner og har gjennom årenes løp bygd seg opp lang og bred erfaring fra konserter, akkompagnement, prosjekter, teater mm.
- Alle de tre informantene kan beskrives som såkalte «ja-mennesker» i den forstand at de i samtaler med meg forteller at de stiller seg positive til nye utfordringer, stilarter, opplevelser med musikk.
- Selv om de alle er spesialister på hver sin musikk sjanger eller arbeidsområde, begrenser de seg ikke kun til sitt spesialfelt. De uttrykker at de er åpne og motiverte for å spille i andre sjangre og på andre måter.
- De kan improvisere. Selv om to av dem har klassisk utdanning, kan alle tre improvisere og bruker aktivt denne ferdigheten i deres hverdag som pianister, som et naturlig verktøy i utførelsen av deres musikk.
- Ut fra samtalene med informantene, oppfatter jeg at de er bevisste på viktigheten av relasjoner og det sosiale samspillet i jobbsammenheng.

Jeg skal senere i oppgaven gå dypere inn i alle de ovennevnte aspektene, men jeg vil nå fortsette med å presentere informantene hver for seg.

### 5.1 Lars Henrik Johansen

Lars Henrik er en svært allsidig musiker, både med tanke på sjangerbredde og instrumentbeherskelse. Han spiller både piano, orgel og cembalo, og han er også dirigent og doktorgradsstipendiat ved NTNU i Trondheim. Cembalo og tidligmusikk er hans spesialområde, men han er også en aktiv utøver som jazzpianist. Tanken om bruke Lars

Henrik som informant slo meg på grunn av en samtale vi hadde for en stund tilbake om improvisasjon i kirkemusikk og gleden vi begge delte over å spille fritt på orgel. Han har dessuten en interessant og litt uvanlig bakgrunn i forhold til mange andre pianister. Han startet som jazzpianist, for så å studere og fordype seg i klassiske sjangre, hovedsakelig barokkmusikk.

Lars Henrik er en mye brukt frilanscembalist og har arbeidet med mange ulike kor og ensembler, som for eksempel Kork, Oslo-Filharmonien og Det Norske Solistkor. Han har dessuten samarbeidet kjente artister innen en rekke ulike sjangre: Håkon Kornstad jazzband, Anita Skorgan, Arve Tellefsen og Truls Mørk, blant andre. Han spiller også i flere verdensmusikk-sammenhenger med blant andre Nasibu Mwanukuzi og indiske Jai Shankar. Han har konsertert i de skandinaviske og baltiske land, Frankrike, Tyskland, Malta, Tsjekkia, Spania, Brasil og USA, og har medvirket på en håndfull CD-innspillinger. Han har blitt invitert til å lede prosjekter med Tromsø Kammerorkester, Harald Hårfagre Kammerorkester, Oslo Kammerorkester, Kunsthøyskolen i Oslo, og han er for tiden musikalsk leder for barokkensemblet *L'État libre de Neige*.

## **5.2 Tove Kragset**

Tove Kragset er en svært anerkjent og allsidig musiker med lang erfaring som både som pianist, komponist, akkompagnatør og arrangør. Tove er den som har mest erfaring som komponist av de tre informantene. Hun skriver mye musikk i samarbeid med artister, skuespillere, tekstforfattere og andre komponister, både for musikkutgivelser og konserter, og for teater- og revy scenen. Hun er musikalsk ansvarlig for en rekke forestillinger og show innen teater- og revy, og hun er fast akkompagnatør for mange av landets fremste artister. I tillegg til å være en ettertraktet arrangør og komponist, har hun en egen korserie ved Norsk Musikkforlag og driver også sitt eget forlag, Kragset Forlag. Tove behersker mange stilarter som pianist, alt fra klassisk repertoar til musikk av mer improviserende art, og hun har utviklet en særskilt kompetanse innen akkompagnement. Hun har studert klassisk klaver ved Griegakademiet i Bergen og har en Cand.Philol.-grad fra Høgskolen i Bergen. I sin hovedfagsoppgave "Kunsten å akkompagnere" (2003) tar hun utgangspunkt i akkompagnering som en kunstform, ikke bare som et passivt tonefølge, som hun selv skriver. Jeg finner Toves musikalske verden veldig spennende og ser på hennes allsidighet og velorganiserte arbeidsvirksomhet som et godt eksempel på en velfungerende allsidig pianist.

## 5.3 Gunnar Flagstad

Gunnar Flagstad er utdannet ved *Østlandets musikkonservatorium* og *Norges musikkhøgskole*, der han avsluttet Master i «akkompagnement/samspill» våren 1997. Han har vært ansatt ved Norges musikkhøgskolen siden høsten 1997 og er i dag førsteamanuensis i akkompagnement og fagseksjonsleder for klaver, akkompagnement, gitar og akkordeon. Han har også i en årrekke vært tilknyttet Barratt Due musikk institutt. Gunnar har ikke bare en fremtredende lederstilling ved NMH, han er også en av de mest profilerte akkompagnatørene i Norge. I sitt hjemfylke Oppland er han en av de tre kunstnerisk ansvarlige for konsertserien Resonans på Gjøvik, samt fagleder for akkompagnement på kurset og festivalen Valdres sommersymfoni. Gunnar er stadig å se på TV og på de store scenene i landet som akkompagnatør for mange av de mest renommerte norske klassiske artistene. Han har spilt i en lang rekke land i Europa på ledende arenaer som Wigmore Hall, St. Martin-in-the-Fields og BBC Radio 3 (London), Konzerthaus (Berlin), Lucerne Festival (Sveits), Usadba Jazz festival (Russland). I Norge har han spilt på festivaler som Festspillene i Bergen, Oslo Kammermusikkfestival, Hardanger Musikkfest og Festspillene i Nord-Norge. Han har også turnert over bokstavelig talt hele landet med Rikskonsertene. I tillegg til at Gunnar spiller fast i samtidsensemblet TRAKTOR og den klassiske pianoduoen 20 fingre, er han stadig involvert i ulike sjangeroverskridende prosjekter der nettopp allsidighet er en vesentlig forutsetning. Multisjangerprosjektet Tine Thing Helseth Quintet, pop-prosjektet Tine Ting Helseth Band, samt duosamarbeid med så ulike artister som Alexander Rybak, Eli Kristin Hanssveen og Håkon Kornstad, er noen slike eksempler.



## 6 Presentasjon av resultatene – Diskusjon

Dette kapitlet inneholder en analyse av intervjumaterialet. Jeg vil her presentere resultatene av analysen og diskutere og drøfte disse i lys av de teoretiske perspektivene som beskrives i kapittel 3. Deweys tanker om at kunnskap erverves gjennom praksis settes i sammenheng med utvikling av improvisatoriske ferdigheter. Gadammers spillbegrep knyttes til samspillssituasjonen og spillets tiltrekning knyttet til usikkerhet og risiko. Polanyis tanker om taus kunnskap er relevant for å forstå kunnskapsoverføring som ikke har språket som kommunikasjonskanal, men som er ervervet gjennom eksperimentering, prøving og feiling. I tillegg til disse teoretiske perspektivene har jeg brukt et utvalg kilder som omhandler improvisasjon som fenomen. Disse er Steinsholt (2006), Alterhaug (2006), Wigestrands (2006) og Nachmanovitch (1990). I forbindelse med barns musikkskapning av har jeg hatt nytte av Sætre (2006).

Intervjuene inneholder mye informasjon, og det har vært nødvendig å avgrense oppgavens omfang. Forut for denne presentasjonen ligger en nøye gjennomgang og analyse av tekstmaterialet fra intervjuene. I denne prosessen har mitt formål vært å identifisere bestemte temaer som fremstår som mer relevante enn andre. Disse temaene har vært utgangspunktet for de tre hovedkategoriene i dette kapitlet:

- 1) Bakgrunn og utdanning
- 2) Improvisasjon og nysgjerrighet
- 3) Nåværende virksomhet

Denne kategoriseringen er naturligvis en forenkling av det empiriske materialet. Noen aspekter som har kommet frem i intervjuene har jeg måttet velge bort, både på grunn av for liten relevans for oppgavens problemstilling og på grunn av behovet for å strukturere resultatene på en oversiktlig måte. Som nevnt i innledningen, har jeg for eksempel valgt å ikke gå nærmere inn på temaer som innholdet pianoutdanningene i høyere utdanning og musikalsk entreprenørskap, selv om dette var temaer som ble berørt i samtalen.

Jeg mener at de tre overnevnte kategoriene fungerer som gode og nyttige fokuspunkter for å fange opp relevant informasjon som kan hjelpe meg å svare på denne oppgavens problemstilling. Dette er også i tråd med Anne Ryens anbefalinger når det gjelder analyse av kvalitative data: «Når man skal analysere kvalitative data, må man dele dem inn i deskriptive kategorier som refererer til personer, steder, aktiviteter eller andre relevante tema». (Ryen,

2017, s.145). Innenfor disse hovedkategoriene leter jeg etter fellestrekk eller trekk som jeg mener er interessante og relevante for å få en dypere forståelse av oppgavens problemstilling: musikalsk allsidighet i jobben som pianist. Noe fasitsvar for oppgavens problemstilling finnes ikke, og denne presentasjonen er derfor en diskusjon og refleksjon over informantenes og mine egne erfaringer og valg som allsidige utøvende pianister.

## 6.1 Bakgrunn og utdanning

Et av temaene jeg ønsket å undersøke handler om informantenes bakgrunn og utdanning. Dette avsnittet dreier seg om hvilke faktorer i oppveksten, musikalske valg og karrierevalg som har vært med på å forme deres nåværende musikalske identitet.

### 6.1.1 Tidlig start

Et fellestrekk i informantenes beskrivelser er at de tidlig opparbeidet seg en “musikalsk bagasje”. Det vil si at de allerede før formelle studier ved gymnas eller høyskole/ universitet hadde mange erfaringer med musikk. Alle tre startet tidlig å spille piano. For Gunnar og Lars Henrik var korpset, i tillegg til piano, en del av starten på den musikalske opplæringen og tilnærmingen til notelesing. Gunnar fremhever også den sosiale berikelsen som korpset representerte:

*Jeg spilte i korps, og det var korps jeg hadde mye glede av, musikalsk og sosialt.*

Gunnar

Også Tove forteller at hun lærte å lese noter tidlig og setter det i sammenheng med den første lese- og skriveopplæringen:

*Men så lærte jeg å lese og skrive da jeg var 4 år, og jeg lærte noter samtidig. Når jeg var 5 år lærte jeg noter kanskje. Jeg lærte noter veldig tidlig.*

Tove

Til tross for en tidlig innføring i notelesing, forteller både Tove og Lars Henrik at musikalsk lek og utforskning har vært en viktig dimensjon i deres tidlige erfaringer med musikk. Jon Helge Sætre er førsteamanuensis ved OsloMet og førsteamanuensis/ leder for CEMPE (Senter for fremragende utøving i musikkutdanning) ved Norges musikkhøgskole. Sætre

driver med forsknings-og utviklingsarbeid innenfor emnet kreativ musikkundervisning. Sætre (2006, s. 133) skriver at i små barns liv er lek, improvisasjon, oppfinnsomhet, utforsking og skaping viktig, både i seg selv og som måter å håndtere og reflektere og tilværelsen på. Barns lek kjennetegnes og styres ofte av improvisasjon, som igjen knyttes til lek. Ifølge Sætre er improvisasjon noe som ligger naturlig for mange barn og som fungerer som innfallsvinkel til musikkskapning. De følgende utsagnene forteller om lekenhet og nysgjerrighet som utgangspunkt for lidenskapen til pianoinstrumentet, noe som igjen setter i gang skapende prosesser:

*Jeg arvet et piano da jeg var 4 år. Jeg hørte på sanger på radio og fant de igjen på piano. Jeg har ganske godt gehør, så dette var mitt utgangspunkt*

Tove

*Jeg gikk i korpset og spilte trommer og så gikk jeg på musikkskolen og spilte orgel med rytmeboks. Ja, dette var 80-tallsgleden!*

Lars Henrik

Disse utsagnene viser hvordan barnas musikkskapning kan forstås i en sosial og kulturell sammenheng. Sætre (2006, s. 137) argumenterer for å se på barna musikkskapning i et sosiokulturelt perspektiv, altså som sosial interaksjon eller kulturelt betinget handling. Barn skaper musikk gjennom dialog og interaksjon, og de responderer på de sosiale og kulturelle kontekstene de befinner seg i og forholder seg til oppfatninger om musikalsk sjanger og stil. Formålet med musikkskapningen kan være ulik og fylle ulike funksjoner. Sætre (2006, s. 141) støtter seg på Glover når han beskriver hvilke typer formål barn kan ha for sitt skapende arbeid. Et formål kan være imitasjon. Lars Henrik og Tove utsagn kan tolkes som et forsøk på å imitere og gjenskape den musikalske strukturen i en type musikkskapning som han eller hun har sett og hørt. Musikken lages gjennom handling, energi og holdninger som eleven har observert og som eleven «låner». Andre formål kan være selve den musikalske aktiviteten i seg selv; musikken skal ikke høres av andre. I andre tilfeller kan barn være opptatt av å lage mønstre og strukturer ut fra en musikalsk ide eller å fortelle en musikalsk historie, som i programmusikk. Selve interaksjonen, det å skape musikk sammen, kan også være et formål.

### 6.1.2 Nøkkelpersoner og avgjørende øyeblikk

Alle de tre informantene forteller at deres interesse for pianofaget ble vekket av bestemte hendelser eller møter med personer som har påvirket dem på avgjørende måter. Disse hendelsene og personene har fått dem til å åpne øynene for nye stilarter eller for måter å forholde seg til musikk og har hatt avgjørende betydning for deres musikalske identitet den dag i dag.

*Jeg lærte noter veldig tidlig, fordi jeg var interessert i det. Foreldrene mine spiller ikke, men de arva et piano, så da var det gjort!*

Tove

*Jeg hadde en spillelærer som var motsatt av veldig klassiske spillelærere, men som var mer opptatt av hva som var fint enn på hva som var feil. Dette har jeg selv prøvd å si når jeg har hatt studenter og undervist på universitetet, at her i undervisningen teller vi feil, men i det virkelige livet teller man de fine øyeblikkene, ikke sant?*

Lars Henrik

*Min lærer fikk barn og så havna jeg hos en pianist som var liksom hotellpianist, som spilte i barer og så videre. Samtidig traff jeg folk på skolen som ville starte band [...] Og så begynte vi å spille i band, og jeg fikk timer med han pianolæreren. Jeg kunne litt om besifring og teori rundt det på en måte, men jeg hadde aldri spilt det noe særlig når jeg begynte på videregående.*

Gunnar

Jeg tror mange musikere kan kjenne seg igjen i opplevelsen av noen avgjørende, skjellsettende øyeblikk som setter spor i den musikalske bevisstheten. Den amerikanske fiolinisten, forfatteren og pedagogen Stephen Nachmanovitch skriver også om dette i boken «Free Play» (1990). Boken tar for seg improvisasjon som en egen disiplin, og forfatteren beskriver en rekke prosesser og faktorer knyttet til improvisasjon som jeg mener er gyldige den dag i dag og relevante i denne oppgavens sammenheng. Nachmanovitch skriver om betydningen av personlige relasjoner og beskriver disse som «the incalculable power of friends» (Nachmanovitch 1990, s. 96). Det handler om relasjoner til mennesker man omgir seg med, også personer man ikke kjenner så godt, men som kommer med akkurat riktig

innspill til akkurat riktig tid. Enda mer skjellsettende er de han kaller «extraordinary spiritual friends»: «...friends who may appear once or twice in a lifetime, with a deep and compassionate perception of who we are and what we can become, the friends we call teachers, who may say a few words that change our lives irrevocably». (Nachmanovitch, 1990, s. 96)

De relasjonene og/ eller hendelsene som mine informanter beskriver, ligger langt tilbake i tid, men har vært av en slik viktighet at de har hatt innvirkning på deres musikalske virke og identitet den dag i dag.

### **6.1.3 Utdanning**

I arbeidet med denne oppgaven har jeg vært spesielt nysgjerrig på hva som preger utdanningsbakgrunnen til suksessfulle allsidige pianister. Dette henger sammen med at jeg selv har bakgrunn som rytmisk pianist og har siden jobbet med å utvide repertoaret og teknikken min til også å inkludere klassiske sjangre. De store jazzpianistene som jeg beundrer mest derimot, har startet med studier i klassisk piano, for så å gå videre til mer improvisatoriske sjangre innen den rytmiske sjangeren. Det er flere grunner til at jeg mener utdanningsbakgrunn er en interessant faktor i denne oppgavens sammenheng. Utdanning er en av flere faktorer som bidrar til å påvirke en musikers spillestil. Det er her man velger retning og bestemmer seg for hva man skal spesialisere seg i, og utdanning blir dermed en av brikkene i det komplekse puslespillet som former en musiker. De to retningene man hovedsakelig velger mellom, er klassisk eller rytmisk. Dette er to svært ulike skoler hva angår innhold, undervisningsmåter, øvingsmetoder og repertoar. Jeg tenker dessuten at det finnes en holdning blant musikere, meg selv inkludert, om at klassisk bakgrunn er et avgjørende grunnlag for å nå høye tekniske ferdigheter på piano. Først og fremst fordi klassisk utdanning innebærer mye teknikk, men også fordi studentene lærer å lese godt og ikke minst fordi man lærer om klangbehandling, anslag, frasering osv. Dette gir svært høy bevissthet rundt utfordringene knyttet til det å spille et akustisk instrument, en bevissthet jeg tror det er vanskeligere å tilegne seg om man bare har erfaring fra jazz og rytmiske sjangre. Med dette i tankene, har det derfor vært interessant å høre hvordan mine informanter startet sine formelle utdanningsløp og hvilke tanker de har rundt kontrastene mellom de to ulike (utdannings)retningene.

Alle de tre informantene har i all hovedsak studert en retning innenfor klassisk musikk (piano, cembalo, orgel) og har fullført studier på høyeste nivå. Gunnar har en master i akkompagnement/ samspill fra NMH, Tove har master i klassisk piano fra Griegakademiet i Bergen og Lars Henrik har mastergrad i cembalospill og tidligmusikk fra Det Kongelige Danske Musikkonservatorium. Selv om alle har valgt en utdanning innenfor klassiske sjangre, kommer det tydelig frem gjennom samtalene at de bærer med seg mange musikalske erfaringer, en slags «musikalsk bagasje», før starten på formelle studier. Det har vært interessant å se hvordan de har tatt vare på denne bagasjen og hvordan den har blitt ivaretatt i studieinstitusjonen.

Det er karakteristisk i informantenes beskrivelser at ferdigheter i de rytmiske sjangrene er noe de har opparbeidet seg uten noe særlig formell undervisning, men på egen hånd gjennom å spille med andre og å prøve seg frem. Lars Henrik beskriver det slik:

*Når jeg var liten, spilte jeg mye jazzpiano. Jeg lærte om det å bli musiker gjennom å spille med folk over 60 på jazzklubber. Så jeg lærte musikk på «gamlemåten». Ikke på skolen, men på jobb. [...] Også da jeg gikk på videregående, jobbet jeg veldig mye som musiker ved siden av. Da hadde jeg timer i klassisk piano, men alt det andre jeg holdt på med var for det meste rytmisk musikk. For eksempel spilte jeg fast på café som taffelpianist, noe jeg har gjort i mange år. Det er også en del av en lærdom ved å være bruksmusiker. Man kan eksperimentere med veldig mange ting, for eksempel tenke polyfonisk improvisasjon eller masse sånne ting man kan jobbe med.*

Lars Henrik

Denne formen for kunnskapsoverføring, kunnskap ervervet gjennom praksis, har vært preget av en uanstrengthet. Gunnar forteller om tiden før han startet på konservatoriet, da han gikk på videregående og spilte i storband:

*Før var det bare en hobby. Jeg spilte og koste meg. Øvde aldri noe særlig mye. Bare spilte og koste meg.*

Gunnar

*Jeg har alltid hørt på mye musikk. Jeg har alltid vært glad i å høre på alt. Jeg har konsumert alt, mye popmusikk i tillegg til klassisk, så jeg tror jeg har prøvd å ta inn ganske mye musikk hele veien.*

Tove

De tidlige musikalske erfaringene er noe informantene har brakt med seg videre inn i studiene, og Lars Henrik forteller at dette er noe som har vært berikende også for klassisk musikk og som han har kunnet utnytte til sin fordel:

*... Så begynte jeg å utdanne meg til å bli cembalist, og da ... ja, jeg bruker hele tiden erfaringsmaterialet fra alle andre ting jeg har holdt på med når jeg spiller cembalo.*

Lars Henrik

Intervjumaterialet inneholder likevel også eksempler på konflikter mellom studentens allsidige musikalske bagasje og utdanningsinstitusjonens forventninger om ensrettet spesialisering, slik Lars Henrik beskriver det fra sin tid som student i Tyskland:

*Jeg har hatt to professorer kommende løpende opp på scenen under en generalprøve og kjefte på meg fordi jeg improviserte. Det var på en mesterklasse i Tyskland. De stoppet meg og stoppet applausen og kastet meg ut fordi jeg prøvde å spille diminusjoner (renessanseimprovisasjoner) i renessansemusikk. Da kastet de meg ut. Jeg fikk ikke lov til å fortsette. Det er sånn det er i den klassiske verden.*

Lars Henrik

Tove forteller også om lignende erfaringer i løpet av studietiden:

*Man har med seg så mye før man begynner å studere som også påvirker hvordan du bruker studiene, tror jeg. Du har med en egen bagasje. [...] Noen ting fra studiet var med å løfte det jeg var god på, og noen ting fra studiet var med å trykke det ned. Sånn er det alltid.*

Mine informanter har greid å videreføre og dyrke sin interesse for og virksomhet innen rytmiske sjangre parallelt med klassiske studier. Det er blant annet i det profesjonelle arbeidslivet at denne siden har fått utløp fordi deres allsidige kompetanse har gjort dem etterspurt i ulike sammenhenger:

*Det var noen jobber som dukka opp, og siden jeg kunne besifring, jeg kunne det selv om jeg ikke er noen jazzmusiker, fungerte jeg i noen sammenhenger som gjorde at jeg fikk spilt litt rundt omkring. Ofte taffelmusikk. [...] Men jeg har hele tiden spilt og truffet folk som driver med jazz eller noe lignende. Så har jeg spilt i revyer. Så på en måte har jeg alltid fulgt med litt. I tillegg så er det alltid noen som vet at jeg spiller litt av alt, at jeg kan besifring og så videre. Så da dukker det i ny og ne opp en jobb i den retningen.*

Gunnar

Økonomisk vinning som motivasjonsaspekt beskrives nærmere i avsnittet om nåværende virksomhet i kapittel 6.3.

#### **6.1.4 Tilfeldigheter**

I dette avsnittet vil jeg legge frem et moment knyttet til spørsmålet om hva som var avgjørende for å velge musikkstudier og musikk som yrke. Som beskrevet over, knyttes den tidlige musikkinteressen til bestemte personer eller begivenheter av to av informantene. Likevel er dette med tilfeldigheter noe som går igjen i de samme informantenes fortellinger. Gunnar fremstiller det faktisk slik at han like gjerne kunne valgt en annen retning enn musikken:

*I mitt tilfelle så kunne jeg likegreit ikke ha blitt musiker, egentlig [...] Da jeg var ferdig med skolen, så sa han trommisen, som selv havnet på jazzlinja i Trondheim, skal vi søke på konservatoriet? Så sa jeg tja ... ok. Så bare sendte jeg en søknad. Og så kom jeg inn. Det var egentlig første gang jeg tenkte «kanskje jeg skal bli musiker?»*

Tove forteller at hun «ble oppdaget» ved en tilfeldighet:

*Men så tror jeg at jeg ble oppdaga når jeg begynte på grunnfag musikk på lærerhøgskolen i Bergen. Det var en tilfeldighet. Jeg var med i skolekoret, vi skulle gjøre et stort verk. På første prøve var pianisten syk. Vi sto da der, og vi hadde ikke noen repetitør. Men så visste en av lærerne at jeg spilte piano [...] Så gikk jeg frem, og jeg kunne lese noter og kunne derfor lese det som sto der. Det var ikke noe*



*problem. Det begynte da et veldig langt samarbeid med dirigenten, så jeg var med henne i mange forskjellige kor.*

Disse sitatene viser at tilfeldigheter har spilt en viktig rolle for to av mine informanternes senere valg og virksomhet.

I neste avsnitt vil jeg ta for meg de improvisatoriske aspektene ved musikkutøvelse. Jeg vil her presentere de funnene jeg mener beskriver informantenes tilnærming til improvisasjon, hvordan de har tilegnet seg improvisatoriske ferdigheter og hvordan de forholder seg til improvisert musikk kontra notert musikk.

## **6.2 Improvisasjon**

Mitt fokus i denne oppgaven er allsidige pianisters virksomhet. Jeg har tidligere definert allsidig pianist i denne sammenheng som en pianist som spiller innen både klassiske og rytmiske sjangre. Det ligger derfor i sakens natur at improvisasjon er et viktig tema i denne sammenheng. Jeg ønsker i dette avsnittet å undersøke nærmere hvilket forhold mine informanter har til de improvisatoriske sidene ved musikkutøvelse, hvilke ferdigheter og kunnskaper man må ha som improviserende musiker og hvordan mine informanter har tilegnet seg disse ferdighetene.

### **6.2.1 Å ta ting på sparket**

Begrepet improvisasjon er ikke knyttet utelukkende til musikkfeltet. Vi bruker begrepet ofte i dagligtalen for å beskrive et bestemt aspekt ved menneskers handlinger, nemlig det å befinne seg i en situasjon hvor det forventede utviklingsløpet brytes, og man blir nødt til å gå bort fra en planlagt løsning til fordel for en improvisert løsning. Man må «ta ting på sparket». En slik forståelse av improvisasjon indikerer at dette er en «reserveløsning»: et middel som fører oss til målet til tross for problemene. Hovedvekten ligger på det uforberedte, og det å improvisere blir forstått som handlinger som er uordnede, tilfeldige og usammenhengende i forhold til planlagte løsninger basert på rasjonelle avveininger. I Store norske leksikon er improvisasjon definert på følgende måte: «spontan fremføring, uten hjelp av manuskript eller memorering eller en forhåndsdefinert kode» (Improvisasjon, udatert). Denne forståelsen av begrepet improvisasjon kan kanskje forklare hvorfor det å improvisere i musikk ofte forbindes med noe mystisk eller magisk. Bjørn Alterhaug, norsk jazzbassist, komponist og professor

emeritus ved NTNU, skriver om hvordan improvisert musikk kan vekke beundring hos lytteren: «Jazzmusikere blir ofte beundret fordi de helt uanstrengt ryster ut av ermet de mest intrikate musikalske ytringer» (Alterhaug 2006, s. 80), mens den samme musikken av andre som ikke kjenner eller liker jazz, kan oppfattes som noe uforståelig og usammenhengende: «en masse uforståelige, usammenhengende melodier og tilfeldige rytmer». (ibid). Slike oppfatninger forutsetter at menneskelig handling ideelt sett skal være tuftet på å følge skrevne regler og instruksjoner.

Jeg vil i denne oppgaven bruke begrepet improvisasjon om en ferdighet jeg anser som en uunnværlig komponent i praksisfeltet «allsidig pianist»; ikke som en reserveløsning, men som et mål i seg selv. Heller ikke som en rekke tilfeldige musikalske valg, men som en utøverpraksis som krever ferdigheter knyttet til både fagspesifikke prosesser og metakompetanser (Dillan 2008). Lisa Dillan knytter fagspesifikke prosesser til ferdigheter som teknikk, kodefortrolighet og stilpreferanser, mens metakompetanser dreier seg om personlig uttrykk, sansning, kreativitet, spontanitet og ulikebevissthetstilstander (Dillan 2008, s. 7). Dette er i mine øyne en kunst i seg selv: kunsten å få improvisasjon til å låte som om alt hadde vært omhyggelig planlagt.

### **6.2.2 Improvisasjon og komposisjon: et historisk perspektiv**

Improvisasjon er et av de viktigste kjennetegn ved jazzmusikk, men historisk sett har utøvere av klassisk musikk anvendt improvisasjon i like høy grad som moderne jazzmusikere gjør det den dag i dag. Kjetil Steinsholt, professor i pedagogikk ved NTNU i Trondheim, skriver at musikere i middelalderen og tidlig renessanse improviserte de fleste av sine stykker ut fra hukommelsen og at de sjelden tok utgangspunkt i et partitur (Steinsholt 2006, s. 26). I Store norske leksikon kan vi lese følgende om improvisasjon i musikk:

Mange kjente musikere var mestere i improvisasjonskunsten, bl.a. Bach, Händel, Beethoven, Liszt, Ole Bull. Virtuosene på 1800-tallet improviserte ofte over temaer som de fikk oppgitt av publikum, og improvisasjon var en naturlig del av både den musikalske undervisning og fremførelse helt frem til nyere tid. Innenfor kunstmusikken mistet improvisasjon sin betydning i løpet av 1800-tallet, men dyrkes fortsatt blant organister. (Improvisasjon-musikk, udatert)

Ifølge Steinsholt og Sommerro (2006, s. 15) har det blitt skapt et skille mellom komposisjon som fullkommen estetikk på den ene siden og improvisasjon som ufullkommen estetikk på den andre siden: «En improvisert solo vil kun beskrive hva som skjedde der og da på en bestemt tilstelning, mens det nedskrevne verket foreskriver hva som bør skje» (Steinsholt 2006, s. 27). Steinsholt argumenterer for at både komposisjon og fremføring har dype improvisatoriske aspekter. Han begrunner dette med at komponistene aldri skaper noe ut fra intet. De improviserer ut fra allerede eksisterende melodier eller bygger videre på ideer de har fått fra andre. Utøvere som fremfører nedskrevet musikk, vil ikke bare «fremføre», men de må også nødvendigvis improvisere idet de interpreterer musikken og gjør den til sin egen, det vil si når de gjør estetiske valg knyttet til frasering og formidling. Det betyr at skillet mellom de tre elementene improvisasjon, fremføring og komposisjon ikke er så opplagt.

Som allsidig pianist forholder man seg til alle disse elementene hele tiden, gjennom fremføring av både komponert og improvisert musikk. Jeg vil i neste avsnitt vise hvordan man kan forstå de ulike utgangspunktene man har for kreativ utfoldelse innenfor et musikkstykke.

### **6.2.3 Fra interpretasjon til improvisasjon**

Som vi har sett, finnes det ulike måter å forstå improvisasjon på, og improvisasjon kan vise seg på en rekke ulike nivåer. Alterhaug foreslår en forståelse av improvisasjon som et kontinuum som klassifiseres fra interpretasjon, gjennom utsmykning og variasjon til improvisasjon. (Alterhaug 2006, s. 85):

Hvis vi bruker melodien som utgangspunkt, kan interpretasjon sies å skje når utøveren foretar små friheter med en oppgitt melodi, for eksempel å velge nye aksenter eller dynamikk over det som er skrevet. Utsmykking involverer større inngrep; hele fraser kan forgripes eller forsinkes i forhold til utgangspunktet, men melodien er fremdeles godt gjenkjennelig. «Variasjon» oppstår når man setter inn nye meloditoner, men hvor relasjonen til originalmelodien er klar. Improvisasjon betyr her at melodien omformes til nye mønstre som ligner lite på originalmelodien hvilket gir opphav til helt nye melodier, skapt på stedet. Å improvisere er derfor mer enn parafrasering, ornamentering eller modifisering; det er å skape noe nytt på eksisterende materiale. (Alterhaug 2006, s. 85)

Denne måten å forstå improvisasjon på er nyttig for å identifisere de ulike utgangspunktene man har for kreativ musisering som allsidig pianist. Improvisere kan være å gjenskape en groove med bare piano, det kan bety å utfylle en enkel låt med en flott intro og mellomspill, eller det kan bety å spille fullstendig fritt, lukke øyne og la musikken ta over. Denne forståelsen peker også på en annen sentral faktor, nemlig at improvisasjon alltid er en bearbeidelse av noe eksisterende. Følgende definisjon av improvisasjon understreker også dette:

Improvisasjon innebærer bearbeidelse av førkomponert materiale og planlegging i relasjon til nye ideer, unnfanget, skapt, og transformert under de spesielle forhold som råder ved fremførelse, derved vil unike trekk bli tilført ved hver eneste kreative samhandling. (Berliner 1994, s. 241, sitert fra Alterhaug 2006, s. 81)

Denne definisjonen står i sterk kontrast til den tidligere siterte definisjonen fra Store norske leksikon. De to begrepene bearbeidelse og førkomponert materiale viser tydelig at man som improvisator må forholde seg til et musikalsk utgangspunkt og til stilistiske konvensjoner som påvirker de estetiske valgene og gir et nødvendig fundament for det man gjør. Dette krever inngående kunnskap og erfaring med harmoniske, melodiske, rytmiske og klanglige elementer pluss evne og motivasjon for å gå inn i risikofylte improvisasjoner. Den improviserende musikeren må mestre et stort forråd av musikalske figurer og fraser som de gradvis kan lære å konstruere egne soloer ut fra. Andre viktige kunnskaper er kjennskap til skalaer, akkorder, de forskjellige sjangres kjennetegner, rytmiske mønstre osv. Steinsholt skriver: «Det er kun når man er godt forberedt og kan sitt fag at man føler seg fri til å gå utenfor grensene av det planlagte.» (Steinsholt 2006, s. 31)

#### **6.2.4 Learning by doing**

Å improvisere er altså et håndverk som krever lang erfaring og som tar tid å utvikle. Men hvordan tilegner man seg disse kunnskapene og denne ferdigheten? Nachmanovitch understreker at det å lære seg improvisasjon er noe man gjør gjennom praktisk erfaring. Også Steinsholt fremhever den praktiske tilnærmingen til kunnskapsoverføring av konvensjoner og fremføringstradisjon: «Tradisjon er et forråd av sosiale erfaringer som bevares, ikke ved lagring, men ved at de tas i bruk, pleies, prøves og holdes i hevd.» (Steinsholt 2006, s. 30). I

jazz er det da også den muntlige overleveringen og «handling på stedet» som har vært det mest sentrale når det gjelder kunnskapsformidling og oppføring av musikken. Slik kan jazz og improvisasjon generelt knyttes til tenkningen til filosofer som John Dewey, hvor det er relasjonen mellom kunnskap og handling som står i fokus, sammenfattet i Deweys berømte motto: «learning by doing». Alterhaug siterer den amerikanske jazztrommeslageren Max Roach når han forteller om sin egen læringsprosess:

Det er en 24-timers ting hos oss. Vi lærer det hovedsakelig fra munn til munn i rap-møter, i praksis og improvisasjon med hverandre. Vi lærer ikke vårt håndverk ved å gå på skoler eller akademier, fulle av tavler, lærebøker og rigide hjemmeoppgaver. Men det pågår likevel et enormt «hjemmearbeid» og disiplinering ... Han må lytte, lære med ørene, som konstant skjerper hans rytmesans, timing, tone og musikalitet. (Max Roach, sitert i Alterhaug 2006, s. 76)

Som det fremgår av forrige avsnitt, har alle mine informanter valgt klassisk studieretning i høyere utdanning. Selv om de har ulik musikalsk bakgrunn med hensyn til hva de har spilt og hvilken stilretning de definerer seg innenfor, er dette musikere som alle benytter seg av improvisasjon i sin musikkutøvelse, i større eller mindre grad. Det ikke særlig fokus på improvisatoriske ferdigheter i klassiske studier i dag, og det har derfor vært interessant å få innblikk i hvordan de har tilegnet seg disse ferdighetene. Et fellestrekk i informantenes beskrivelser er at de gir uttrykk for at denne kunnskapen er noe de i stor grad selv har tilegnet seg gjennom egen eksperimentering, prøving og feiling.

*Nei, aldri studert jazzpiano. Jeg har spilt veldig mye jazzpiano, jeg har levd av å være jazzpianist, men ikke studert det egentlig.*

Lars Henrik

*Jeg husker at jeg og pianolæreren vi bare satt og spilte sammen. Han satt nede i bassen, jeg i diskanten. Vi spilte type 4 og 4 takter. Først spilte han noe, og så svarte jeg. Vi satt og improviserte, ikke spesielt planmessig, men det var bare en måte for iallfall å lære å spille fritt.*

Gunnar

I denne sammenhengen er Polanyis begrep «taus kunnskap» klargjørende for å forstå kunnskapsoverføring som ikke har språket som kommunikasjonskanal. Den tause kunnskapen er en form for ikke-artikulerbar kunnskap som må erfares, og står i motsetning til den artikulerede kunnskapen som overføres gjennom språket. Det dreier seg om læring knyttet til komplekse handlingsforløp hvor svært sammensatt informasjon tas inn og blir forstått på en måte som ikke kan forklares ved hjelp av språkbasert læring. Taus kunnskap er gjerne knyttet til ferdighetsutvikling, som det å lære å sykle, å lære å kjøre bil eller å lære å improvisere. Kunnskap av dette slaget kan ikke beskrives eller overføres gjennom språk alene, man kan ikke lese seg til den. Den tause kunnskapen er knyttet til handling, den må gjøres og kroppsliggjøres for å bli forstått. Alterhaug beskriver den tause kunnskapen knyttet til musikalsk improvisasjon slik:

Taus kunnskap er kunnskap som er tuftet på erfaringer og internalisert slik at den danner et reservoar av løsninger som automatisk hentes fram i for eksempel musikalske interaksjonsformer som improvisasjon. Det betyr at utøveren er beredt til å takle det uventede, å behandle for eksempel en feil som en ny kreativ utfordring og på den måten bryte med rutinepregede mønstre. (Alterhaug 2006, s. 81)

Den tause kunnskapen baserer seg altså ikke på en lært løsning av et tenkt problem, men lærer deg å finne en løsning som vil bli forskjellig fra gang til gang og som derfor ikke er mulig å forutsi eller formulere. Det å improvisere kan dermed betraktes som en ekspertkompetanse som musikeren, gjennom mange års erfaring, internaliserer som en intuitiv og automatisert ferdighet.

Jeg vil i neste avsnitt prøve å beskrive nærmere hva denne ekspertisen består i ved å knytte de ulike ferdighetene til en av menneskets mest grunnleggende og komplekse evner, nemlig språket.

### **6.2.5 Improvisasjon som samtale**

*Det er noe i musikken som er evig, akkurat som når vi snakker et språk. Det finnes et språk, vi sier noe nå, men vi er avhengig av at det finnes et språk større enn akkurat her og nå.*

Lars Henrik

Lars Henrik refererer i dette sitatet til det å improvisere og å komponere musikk i øyeblikket. Det er ikke uvanlig å sammenligne det å improvisere med det å føre en samtale. I uformelle samtaler snakker vi ikke ut fra et ferdigskrevet manus, men samtalene skapes i et samarbeid og formes spontant på bakgrunn av de ulike partenes innspill og utspill. Språket innbyr til improvisasjon gjennom stadig nye sammenstillinger, vi rekonfigurerer og forhandler mening gjennom dialogen. På samme måte kan musikalsk improvisasjon beskrives som en slags samtale med de andre musikerne: Gjennom improvisasjon og interaksjon med de andre musikerne, dreier det seg om å gå nye veier, å finne fram til nye steder i musikken og på instrumentet sitt, og å tilegne seg ny kunnskap. Det følgende sitatet av den amerikanske jazzbassisten Richard Davis er beskrivende i denne sammenheng:

*Det hender ofte i jazzen, det er en slags samtale. En eller annen begynner å ... spille et melodisk eller rytmisk motiv som resten av bandet plukker opp, og snakker vi liksom om det samme, alle sammen.* (Richard Davis, sitert i Wigestrands 2006, s. 118)

Improviserende musikere tenker altså på improvisasjon som en slags kreativ musikalsk samtale. Denne samtalen er karakterisert både av åpenhet og bindinger på samme tid (Steinsholt og Sommerro, s. 16). Bindingene er knyttet til forventningene partene har om hvordan samtalen, eller improvisasjonen, bør fungere. Disse aktivitetene vil nemlig alltid finne sted innenfor bestemte rammer. På det mest grunnleggende planet, handler dette om selve byggesteinene i det språklige eller musikalske uttrykket. I musikken er det snakk om toner, skalaer, akkorder og intervaller, og i språket er det snakk om lyder, bokstaver, fraser og setninger. Jazzsaksofonisten Stan Getz beskriver det slik:

*Det er som et språk. Du lærer alfabetet, som er skalaen. Du lærer setninger, som er akkordene. Og så taler du ekstemperert med hornet.<sup>6</sup>* (Stan Getz, sitert i Steinsholt 2006, s. 31)

Også på et mer overordnet plan må improvisatoren forholde seg til visse bindinger i form av regler, rammer og konvensjoner. Berliner beskriver i sin bok *Thinking in Jazz* hvordan den

---

<sup>6</sup> Å spille ekstemperert innebærer å fremføre noe på stående fot, uten forberedelse (ekstemperere, Det norske akademis ordbok) og «hornet» er her en metafor for instrumentet.

improviserende musikeren går inn i en musikalsk samtale på mange ulike nivåer samtidig. Musikeren forholder seg for det første til et musikalsk utgangspunkt, selve låten, og improvisasjonen er en slags samtale med dette materiale. Han «snakker» samtidig med de ulike stilskaperne i jazzen, og nye ideer skapes i relasjon til etablerte konvensjoner og tidligere tolkninger av låten. Improvisasjon vil med andre ord i mer eller mindre grad være bygget på ferdigsydde motiver som anvendes når nye fremføringer skapes. I tillegg foregår det en indre dialog hvor musikeren snakker med seg selv og sitt instrument. Faktorer som spilleteknikk, instrumental-tekniske forhold tekniske ferdigheter er med på å «låse» utøverens muligheter i den musikalske samtalen. Det felles repertoaret av regler og konvensjoner som brukes av de improviserende musikerne, er forutsetningen for at de skal kunne kommunisere med hverandre og med publikum. På den måten kan vi si at disse bindingene «lukker» partene i et rom og blir dermed en forutsetning for at samtalen i det hele tatt kan finne sted, samtidig som de åpner et rom for utfoldelse, hvor vi ikke på forhånd vet hva som vil skje.

Steinsholt og Sommerro (2006) argumenterer for å betrakte den ideelle samtalen som en form for åpenhet. Dette begrunner de for det første med at enhver samtale fører noe nytt frem i lyset. I en musikalsk improvisasjon legges det til noe unikt og annerledes til det som allerede foreligger. For det andre er samtalen i seg selv flyktig og uviss; i en ekte samtale kan ikke resultatet være bestemt på forhånd. Dette innebærer også en viss usikkerhet og risiko. Det som er sagt eller spilt kan ikke viskes ut; improvisatoren kan bare bygge videre på det han allerede har gjort. Sist, men ikke minst, handler improvisasjon om å stille med et «åpent sinn»: åpenhet for det risikofylte og for den andres innspill.

### **6.2.6 Innspill –Åpenhet og tilstedeværelse**

Nachmanovitch peker på tre viktige sanseferdigheter for musikalsk kommunikasjon: å lytte, å se og å kjenne (listening, watching, sensing) (Nachmanovitch 1990, s. 96). Det er ved hjelp av disse egenskapene at vi kan musisere sammen og besvare hverandres innspill. For at musikalsk samspill ikke skal ende i kaos, må deltakerne fremvise gjensidig oppmerksomhet, ta hensyn til og lytte til hverandre, og de må være diskret. Det siste tolker jeg som en villighet til å gi den andre spillerom på bekostning av sitt eget. Steinsholt snakker om noe av det samme når han skriver at improvisasjon fører med seg «et felles moralsk ansvar for deltakelse i et fellesskapeleg liv» (Steinsholt 2006, s. 38). For Steinsholt dreier det seg om å si «ja» til den andre: å orientere seg mot andre musikere, gi dem oppmerksomhet, for så å



aktivt svare på deres behov. Dette krever både evne og vilje: evne til å forholde seg til og forhandle med forskjeller, og vilje til å akseptere utfordringer, tilfeldigheter og risiko knyttet til det å oppgi kontrollen til «den andre». Bare den som er mottagelig for andres innspill, takler slike uforutsigbare situasjoner på en konstruktiv og god måte. Dette krever av musikeren en åpenhet. Man må være åpen for det risikofylte og sårbare og gi opp enhver form for rasjonell overveielse; det gjelder med andre ord å kunne gi seg hen og la det intuitive og impulsive være det førende element.

Det betyr å oppgi alt vi vet i det øyeblikket fremføringen finner sted for oppriktig å kunne være til stede for den Andre. Vi gjør oss klar for at den Andre skal få lov til å komme inn. (Steinsholt 2006, s. 41)

Dette minner mye om Gadammers tanker om å tilnærme seg kunsten slik man hengir seg til spillet. Når vi lar oss rive med i spillet, stiller vi oss åpne for spillet selv, og denne åpenheten innebærer for spilleren en oppgivelse av full kontroll. Han inngår i en risikofylt forbindelse hvor han selv blir spilt i like stor grad som han spiller selv. En slik åpenhet er nødvendig også ved opplevelsen av et kunstverk. Kunstverkets mening oppstår først i møtet med en tilskuer eller tilhører gjennom et dialogisk samspill av trekk og mottrekk mellom verk og tilskuer/tilhører. Slik spillerne må hengi seg til spillet og leken, må også partene i det musikalske samspillet hengi seg til musikkspillet. Musikkverkets mening oppstår i det dialogiske samspillet mellom verk og utøver, mellom en utøver og en annen eller mellom utøver og publikum.

Mine informanter understreker viktigheten av å ha oppmerksomheten rettet mot de andre musikerne i samspillet. Uavhengig av om musikken er teknisk utfordrende eller ei, beskriver de det å være til stede i samspillsituasjonen som viktigere for det musikalske uttrykket enn tekniske briljering i seg selv. Tove forteller om en forestilling hvor hun har skrevet mye av musikken selv. Her er det ikke de tekniske utfordringene som er mest fremtredende, men det å være våken, lyttende og «på»:

*Vi kan det så godt, det er utrolig deilig. Jeg må ikke forberede meg til det. Men det er veldig viktig, kanskje enda viktigere, det å være ordentlig til stede [...] Vi er blitt en viktig del av showet, så du må være våken, du må være på. Det er ikke så krevende å spille, men det er kanskje andre typer utfordringer som kommer med det.*

Tove

Tove forteller videre om et svært bevisst forhold til hvilken rolle hun har i den aktuelle samspillsituasjonen, i dette tilfellet som akkompagnatør for et kor:

*Idet jeg begynner, så må jeg ha en intensjon. Jeg må inspirere de [koret] musikalsk. Jeg må prøve å hente det beste ut fra det. Hvis du spiller til allsang, eller om du skal spille på en salme eller til allsang, så må du prøve å lage et forspill som er fint.*

Tove

Lars Henrik snakker om kontrasten mellom å lage kunst og det «å være på jobb». Han eksemplifiserer dette med Motown studiomusikere som daglig satt i studio og spilte inn det som i dag anses som verdens beste plater innen Soul og R&B, selv om de «bare var på jobb»:

*Grensa mellom kunst og kunsten å gjøre det fint i enhver situasjon, tror jeg blant de musikerne er å være til stede og å være en god musiker, musikanter.*

Lars Henrik

Tilstedeværelse, som Lars Henrik fremhever i sitatet over, er avgjørende både i Gadammers spillbegrep og i musikalsk improvisasjon. For at en slik tilstedeværelse og åpenhet skal kunne finne sted, kreves to viktige faktorer: trygghet og tillit. Hver enkelt deltaker må ha stor tillit til de andre, som fører til den nødvendige tryggheten for å kunne uttrykke seg. Tillit og trygghet utgjør forutsetningen for sosialiteten i en slik aktivitet og er derfor avgjørende faktorer i improvisatorisk samspill. Gunnar tar opp det sosiale aspektet i samspillsituasjonen i forbindelse med hvilke ferdigheter som kreves for å fungere som allsidig musiker. For ham er fleksibilitet et stikkord: fleksible tekniske ferdigheter som gjør musikeren i stand til å ta nytt repertoar fort, og fleksibilitet i selve samspillet, som i denne sammenheng innebærer en åpenhet i forhold til den andre fremfor å kreve at ting skal skje på musikerens egne premisser.

*Man skal gå inn med sin musikalitet, men man skal være åpen for det som kommer tilbake, slik at summen, eller det ferdige resultatet, er en hybrid mellom din musikalitet og den du spiller med.*

Gunnar

### 6.2.7 Utspill – musikalsk grenseoverskridelse

Når vi forstår improvisasjon som en slags uformell samtale uten forhåndsskrevet manus, innebærer det samtidig en erkjennelse av at musikeren må ha motoriske ferdigheter som gjør at han kan si det han ønsker med instrumentet sitt, uten et noteblad: Han må kunne spille det han hører inni seg. Vi vet at det å improvisere er en kompleks øvelse hvor improvisatoren må forholde seg til store mengder informasjon samtidig: hvilke toner han skal velge og hvordan disse skal plasseres i forhold til hverandre, hvilket klangideal og hvilken frasing man skal velge osv. For at en improviserende musiker fortløpende skal kunne løse alle disse utfordringene, kreves betydelige mengder trening. Denne treningen, eller øvingen, består i å lytte til musikken man vil spille, imitere andre musikere, øve på fraser, leke seg med dem, forandre dem, koble dem sammen på nye måter og så videre, slik at disse ferdighetene til slutt blir «automatisert». Når prosesser som gjør oss i stand til å spille et instrument automatiseres, frigjøres mental energi som kan brukes i den kreative prosessen. Musikeren kan da bruke mer energi på selve framføringen: formidling, klang, frasing og artikulasjon. I tillegg vil han ha mer overskudd til å være til stede i framføringen og være lyttende og lydhør for de andre musikerne, slik vi så viktigheten av i forrige avsnitt.

Stig Roar Wigestrands er en norsk jazzfiolinist, komponist, forsker og foredragsholder. Han har doktorgrad i improvisasjon fra Norges musikkhøgskole. Wigestrands har fordypet seg i hvorfor det er så vanskelig for oss å tenke nytt. Han forsøker å beskrive hvordan improviserende musikere tenker og hvor de henter improvisasjonen fra. De automatiserte kunnskapene utgjør det Wigestrands beskriver som musikerens kunnskapsbase (Wigestrands 2006, s. 122). Kunnskapsbasen er den improviserende musikerens «ordforråd» og utvikles gjennom egenøving av teknikk og repertoar og gjennom utøvende erfaring. Kunnskapsbasen og hva man putter inn i den, vil påvirkes av den tradisjon man tilhører. Systematisk trening av ferdigheter leder til en ekspertise som er knyttet til et bestemt fagfelt. Denne ekspertisen kan bli stående i veien for evnen til å tenke nytt, og kan gjøre det vanskelig å beherske andre stilarter enn den man er spesialisert i. Wigestrands, i likhet med mine informanter, påpeker hvordan klassiske musikere kan være eksperter på å fremføre klassisk musikk, men være helt ute av stand til å improvisere. Jeg tolker det følgende utsagnet av Tove som beskrivende for en lignende problemstilling, nemlig en jazzmusikers utfordringer med å forholde seg til visesjangerens harmoniske enkelhet:

*Jeg husker jeg hørte en jazzpianist for lenge siden som skulle spille en enkel vise. Han klarte ikke å spille en vanlig treklang. Det skulle alltid være noen metningstoner overalt. For ham var det veldig vanskelig å holde det så enkelt som å bare spille treklangen. Han var kanskje redd for at det skulle høres for naivt eller enkelt ut, men er ikke det visesjangeren?*

Tove

For å forklare hvorfor selve ekspertisen kan hemme evnen til å tenke nytt, bruker Wigestrands begrepet mentale modeller: en slags «briller» vi ser verden gjennom. Mentale modeller er de tanke-sett vi bruker for å forstå og for å tolke verden rundt oss, men samtidig låser de også vår virkelighetsoppfatning. Vi er nemlig kun i stand til å forstå verden ut fra de mentale modellene vi besitter. Å betrakte verden på nye måter er derfor vanskelig, og særlig såkalte «eksperter» har problemer på dette området (Wigestrands 2006, s. 123). Klassiske musikere forholder seg vanligvis til nedskrevet musikk, og vil øve på å kunne fremføre en fullkommen reproduksjon av den noterte musikken. Klassiske musikeres mentale modeller vil derfor være reproduksjonsorientert eller tolkningsorientert. Improviserende musikere, derimot, øver seg på å finne nye veier, spille ting man ikke tidligere har spilt, leke med ulike musikalske muligheter og ulike muligheter på instrumentet. Deres mentale modeller er derfor improvisasjons- og «lek»-orienterte. Interessant i denne sammenheng er at alle mine informanter ser ut til å ha tilgang til begge disse mentale modellene. De gir uttrykk for en sjangeråpenhet i den forstand at de uanstrengt forholder seg til og veksler mellom klassiske og rytmiske sjangre. Vi så i avsnittet om utdanning og bakgrunn hvordan dette har vært en naturlig del av deres musikalske erfaring og virksomhet helt fra starten. En del av intervju samtalen med Gunnar dreide seg om hans forhold til rytmiske sjangre og besifringsspill, og han fortalte om flere samarbeid med både jazz- og popmusikere, også i undervisningssammenheng som akkompagnatør for studenter. Ifølge Gunnar har denne allsidigheten blitt en del av hans identitet som pianist:

*Det har liksom alltid vært noen, også studenter til og med, som jeg har spilt sånne typer ting [rytmiske sjangre] sammen med. Det har blitt en del av min identitet, tenker jeg. Også når jeg spiller klassisk musikk.*

Gunnar

Gunnar beskriver videre hvordan de ulike mentale modellene faktisk beriker hverandre. For eksempel trekker han veksler på erfaringene fra besifningsbasert musikk når han leser et notebilde:

*Nå leser jeg akkordisk. Jeg har kolleger som er kjempegode til å spille, men de leser tre noter av gangen. De ser nesten ikke at det er en akkord i bånd. Eller de ser det, men de må tenke over det [...] Jeg er klassisk pianist, men jeg har hatt glede av og nytte av å spille andre sjangre. Jeg ser at det å jobbe med besifring har gjort meg tryggere i å lese noter, kort sagt, og jeg har et mer bevisst forhold til tonearter.*

Gunnar

Det å spille uten noter beskrives som befriende fordi det ikke finnes noen regler; man kan gjøre som man vil.

*Selv om jeg ikke er noen jazzmusiker, syns jeg det er kjempegøy å sitte der og spille på min måte. Det er ingen regel som gjelder, og jeg kan spille Summertime akkurat som jeg vil.*

Gunnar

Lars Henrik fremhever gleden ved kunne sette sitt eget preg på musikken:

*Jeg liker meg i de sammenhengene hvor man får åpne kort, kan gjøre mye forskjellig, og det blir satt pris på at man bidrar med sitt.*

Lars Henrik

De ulike mulighetene som ligger i musikken trigger dem, og nysgjerrigheten etter å finne nye musikalske veier er en motivasjonsfaktor. De fremhever alle at det er musikkopplevelsen og de fine musikalske øyeblikkene som er hovedmålsetningen:

*Idet jeg spiller, merker jeg at det ikke er så farlig om det er improvisert eller Bach. Hvis det ble en fin bevegelse i det øyeblikket, da er det det viktigste. Ikke så farlig om det er kjempeoriginalt eller supertradisjonelt eller hva, hvis man merker at «nå ble det veldig fint».*

Lars Henrik

Slik jeg tolker informantenes beskrivelser av og refleksjoner over egen virksomhet, er det karakteristisk for informantene at de greier å utnytte «mulighetsrommet» som ligger i musikken, i den forstand at de alle er opptatt av å skape fine musikalske øyeblikk, både innenfor et musikalsk stykke og i en større musikalsk sammenheng. Denne evnen er noe av det jeg mener er det viktigste hos en allsidig pianist: evnen til å gjøre det beste ut av en hvilken som helst musikalsk situasjon. Som brukspianist vil man havne i svært ulike musikalske situasjoner, fra å akkompagnere amatører i det frivillige musikkliv til å spille på store scener med profesjonelle musikere. Dette krever en fleksibilitet både med hensyn til sosiale ferdigheter, metakompetanser<sup>7</sup> og spilltekniske ferdigheter, i tillegg til en kreativ og løsningsorientert tilnærming til det musikalske samspillet. Tove beskriver hvordan hun tenker når hun jobber som organist, en rolle som stiller krav til ferdigheter i både notelesing, improvisasjon, men også lydhørhet overfor menighet og liturg. Som organist er man i stor grad sin egen musikalske sjef, og man har et stort musikalsk spillerom. Man skal velge ut passende musikk til søndagens tema og fargelegge gudstjenesten, gjerne med egen musikk som improviseres frem i øyeblikket. Her har man begrenset tid. Det er vanligvis ingen prøvetid med alle medvirkende, og uforutsette ting kan skje. Organisten må derfor være beredt til å ta ting på sparket og løse den musikalske utfordringen etter beste evne.

*Det som er viktig, er at man går inn og prøver å spille så fint man kan. Bruke hele gudstjenesten og liturgien. Prøve å improvisere, lage fine postludier, kanskje finne fine forspill til salmer. Prøve der du har spillerom.*

Tove

Det dreier seg om å kunne utnytte det kreative spillerommet man har i hver enkelt situasjon, samtidig som man forholder seg bevisst til sin musikalske rolle i samspillet og til hvilken stilart man operer innenfor.

Erfaringer innen både klassisk og besifningsbasert musikk gir mine informanter en usedvanlig bred kunnskapsbase som vitner om at de besitter flere ulike mentale modeller. Deres beskrivelser av forholdet til ulike musikktyper preges av en sjangeråpenhet i den forstand at

---

<sup>7</sup> Metakompetanser dreier seg om personlig uttrykk, sansning, kreativitet, spontanitet og ulikebevissthetstilstander (Dillan 2008, s. 7).

de føler seg hjemme i flere ulike musikkstiler og spillemåter. Når de svarer på sine medmusikers innspill, er de bevisste sin rolle i samspillsituasjonen og stilistiske konvensjoner.

### 6.2.8 Samspill – Å sette seg selv på spill

Ut fra det som fremkommer i de foregående avsnittene, kan mine informanter karakteriseres som «improvisasjonsmotiverte» musikere, et begrep Alterhaug benytter for å beskrive noen musikers vilje og evne til å utfordre konvensjonelle praksisformer, søke mot ukjent terreng og eksperimentere på bredden av det ukjente. Alterhaug referer til Frank J. Barrett som kaller denne evnen for «provocative competence». Med dette menes et driv for å bryte med innarbeidede vanemønstre for å skape noe nytt (Alterhaug 2006, s. 91). Dette drivet gir næring til informantenes kreative utfoldelse og evnen til å utforske og utfordre det kreative spillerommet de gis. Samtidig innebærer det å forlate det kjente til fordel for det ukjente, å ta del i et risikofylt spill. Å oppgi kontrollen til «den Andre» og å finne opp noe på strak arm, åpner mulighetene for at ting kan gå riktig galt. Men det er dette som er spillets og lekens natur. I følge Gadamer (2010, s. 137) ligger spillets tiltrekning nettopp i denne risikoen for at det kanskje ikke «går» eller for at man «kanskje ikke får det til». Spillet overvinnes oss ved at vi lokkes inn i det, det trekker oss inn i noe vi ikke har kontroll over. Vi er ikke de som spiller, det er vi som blir spilt; vi blir satt på spill. Gunnar sammenligner gleden over musikkspillet med gleden og spenningen i sjakkspill:

*Når det kommer til improvisasjon så er jeg bare en lykkelig amatør. Jeg bare spiller og koser meg liksom, som når man spiller sjakk på et lavt nivå. Jeg synes det er veldig gøy å spille sjakk, men bare sånn uten noen plan. Jeg synes bare det er morsomt å se hva som skjer. Det samme når jeg improviserer; det er gøy å se hva som skjer.*

Gunnar

For Gadamer er spillet grunnleggende dialogisk. Det dreier seg om trekk og mottrekk, eller en «frem-og tilbake»-bevegelse mellom de spillende og spillet. Spillets bevegelse har ikke noe sluttmaal eller hensikt; det er selve spillet som er bevegelsens fullbyrdelse. Dette er spillets grunnleggende natur og utgjør en orden som gir de spillende følelsen av at spillets bevegelse «går av seg selv», helt uanstrengt. Tove beskriver noe lignende når hun snakker

om de situasjonene hvor hun får fritt spillerom; en følelse av at ting går av seg selv uten at man er helt bevisst på hva som skjer selv:

*Som når du får fritt spillerom. Må lage en bra intro, eller... Så vet man ikke helt hva man gjør selv, man bare sitter der og kjenner på stemningen.*

Tove

Men hvorfor ønsker man å gjøre dette? Hvorfor kaste seg ut i en potensielt opprivende musikalsk situasjon fremfor å forholde seg til et nedskrevet materiale man kan øve inn i fred og ro? Svaret på dette handler kanskje om det som er både selve forutsetningen for spillet og belønningen: en erfaring av dyp tilstedeværelse. Som vi har sett tidligere, foregår ikke improvisasjonen i et tomrom. Det ligger alltid forberedelse forut for evnen til å komponere på stedet. For at musikerne i det hele tatt skal kunne kommunisere, må de bevege seg musikalsk innenfor visse referensielle rammer som bygger på kunnskap og erfaring med harmoniske, melodiske, rytmiske og klanglige elementer, konvensjoner, teknikker og tradisjon. Det er disse rammene som danner de underliggende spillereglene for improvisasjon. Men i selve spilløyeblikket er det viktig å legge bort all tenkning og rasjonalitet og la seg smelte inn i spillet, overgi seg, la seg rive med. Dette er også en del av spillereglene. De som ikke hengir seg til musikken, men observerer den fra utsiden og forholder seg analyserende til den, ødelegger spillet (Gadamer 2010, s. 133). Bare gjennom denne tilstedeværelsen i øyeblikket kan musikeren oppnå «gylne øyeblikk», slik Lars Henrik beskriver det i følgende sitat:

*Idet man spiller, er det ikke så viktig lenger hva det er, men hvordan man lever det øyeblikket.*

Lars Henrik

I dette avsnittet har jeg behandlet temaet improvisasjon og argumentert for at dette er en viktig kompetanse for en allsidig pianist. Jeg har beskrevet mine informanternes forhold til improvisatoriske aspekter gjennom å vise hvordan de har tilegnet seg denne ferdigheten og hvordan de bruker improvisasjon som et verktøy for å sette sitt personlige preg på musikken.

I neste avsnitt vil jeg beskrive nærmere de holdninger og ferdigheter jeg mener er avgjørende for å kunne fungere som allsidig pianist i arbeidslivet. Det skal her dreie seg om hvordan man forholder praktisk til en mangfoldig arbeidssituasjon, hvordan man administrerer



arbeidsdagen, økonomiske hensyn og prioriteringer, og hvilke tekniske ferdigheter så vel som mentale holdninger og strategier man må besitte.

## 6.3 Nåværende virksomhet

### 6.3.1 Å skape sin egen arbeidsplass

*Jeg kunne aldri hatt den jobben jeg har og vært så glad i den hvis jeg ikke hadde bestemt meg for at «dette er den plassen jeg skal ha». Jeg er så fornøyd med det, og jeg ønsker meg ikke noe annet.*

Tove

Dette sitatet er Toves kommentar til det å jobbe som akkompagnatør for soloartister, noe som innebærer mindre oppmerksomhet, mindre navn på plakaten og kanskje også mindre inntjening. Det hun sier er beskrivende for mine informanters forhold til sine nåværende virksomheter. De har alle greid å finne sin plass i et arbeidsmarked gjennom å skape seg en arbeidsvirksomhet og musikalsk profil bygget på sine særegne interesser og talenter. Både Gunnar og Lars Henrik fremhever at deres allsidige musikalske ferdigheter blir en ettertraktet kompetanse og som derfor gir dem et konkurransefortrinn i en del sammenhenger:

*Nå spiller jeg i jazzband med Håkon Kornstad. Et veldig åpent band. Han vil helst at jeg spiller cembalo. Han kunne fått hvilken som helst jazzpianist, egentlig, men liker godt at jeg spiller cembalo. Han ville ha noen med min type kompetanse [innen cembalo og barokkmusikk]. Men det gjør jo ingenting at jeg ikke få panikk når notene forsvinner.*

Lars Henrik

*Denne uken skal jeg spille med Tine Thing Helseth band. De andre i bandet er jazzmusikere, men Tine er ikke jazzmusiker og ikke jeg heller. Dette er en typisk jobb som jeg sikkert har fått fordi jeg både kan lese noter og har en viss sjangerforståelse.*

Gunnar

I lys av mine informanters uttalelser, tror jeg viktige faktorer for å lykkes med å skape sin egen arbeidsplass er evnen til å være åpen for muligheter, til å se muligheter og til å gripe muligheter. Dette krever egenskaper og holdninger som fleksibilitet, tilpasningsdyktighet og

åpenhet for muligheter og tilfeldigheter. Informantene mine er svært realitetsorientert i den forstand at de er klar over hvor jobbene finnes og hva som kreves. I flere av samtalen delte de tanker om kontrasten mellom utdanningsinstitusjonenes forventninger og arbeidslivets muligheter. Ved utdanningsinstitusjonene fostres studentene opp til å bli spesialister, ofte innen et svært smalt område, noe de aller færreste får muligheten til å drive med som utøvere i det profesjonelle arbeidslivet. Jobbene er rett og slett for få. Men jobbene finnes for dem med riktig kompetanse og vilje til å finne dem.

*Alle de som går på diplom på Høgskolen, de er fantastiske utøvere, men det er ikke mange jobber, dessverre. Hvis du ser så mange jobber som finnes i landskapet med brukspiano, alt fra å spille med barnekor til å spille med store artister, det er et så utrolig stort spekter. Ikke at det ene er lettere enn det andre, men det er mange flere jobber å få.*

Tove

Gunnar påpeker hvordan en for smal spesialisering og mangel på interesse for andre musikkformer kan føre til desillusjonerte musikere:

*Problemet oppstår når de som er utdannet til noe sånt, ikke lykkes, og så har de ikke noe å gjøre fordi de ikke får spilt. De får ikke brukt det de kan, og det er da problemet oppstår. De får liksom et hull. En del av dem kan bli ulykkelige musikere fordi de ikke får gjort det de har drømt om, og så har de kanskje verken interesse, ferdigheter eller kunnskaper til å gjøre andre ting, for eksempel akkompagnement.*

Gunnar

Det kan altså se ut til at mine informanters karrierevalg har skjedd med utgangspunkt i deres genuine interesser og deres talenter, samtidig som de har vært markedsorientert og oppdatert på hvilke muligheter som finnes. Dette med «åpenhet» er i tillegg et karakteristisk og gjennomgående trekk i intervjusamtalene, og her dreier det seg også om åpenhet for tilfeldigheter. Mine informanter ser verdien av å stille seg åpne for muligheter, både karrieremessig og i musikalsk forstand.

*Jeg har også tatt ting fordi jeg tenker at jeg trenger jobb, jeg har ikke råd til å si nei. Men så kan det være de jobbene som viser seg å bli gøy. Så jeg tror man må være litt åpen for det. Ikke dømme ting på forhånd.*

Tove

Også Lars Henrik fremhever viktigheten av å utnytte på beste måte de mulighetene man får. Han beskriver det å være å være brukspianist som et «kompromiss» mellom kunstnerisk utfoldelse og økonomisk lønnsomhet. Men selv i situasjoner som ikke er optimale, er det viktig å bruke tiden og mulighetene du får:

*Det er likevel alltid noe du kan gjøre for å bruke tiden på best mulig måte, dra nytte av hva eller hvem du treffer på jobben, alltid. Ha en bra holdning. Bruke mulighetene du får.*

Lars Henrik

I avsnittet om utdanning og bakgrunn så vi hvordan både Tove og Gunnar beskrev deres vei mot sin nåværende virksomhet som preget en del tilfeldigheter: man befinner seg rett plass til rett tid. Tove beskriver at «veien blir til mens du går». Da hun flyttet fra Bergen til Oslo, måtte hun starte litt på nytt.

*Men Norge er ikke så stort. Så jobber man mer og mer, og så finnes det noen som synes det var hyggelig å jobbe sammen med deg og anbefaler deg videre til neste, så vel, det er litt tilfeldig hvem du møter, hvem du spiller med, hvem som er i salen da.*

Tove

Samtidig understreker alle informantene at en stor del av jobben handler om dedikasjon. Gunnar beskriver sin posisjon som et resultat av «noen tilfeldigheter og noe dedikasjon». I dette ligger erkjennelsen av det tar mange timers øving for å nå et visst teknisk nivå, lang erfaring fra utøvende virksomhet i en rekke ulike konstellasjoner, investering av tid til administrering av egen arbeidsplass osv. Tove forteller at dette er noe som kanskje undervurderes av mange musikere: hvor mye jobb som faktisk kreves for å skape sin egen arbeidsplass:

*Det er noen som sier sånn: «Du har så mange jobber!» Jeg har lyst å si: «Jeg har øvd i 35 år. Det er ikke flaks.*

Tove

### **6.3.2 Valg og prioriteringer: Kunsten å si nei**

Et av utgangspunktene for denne oppgaven har vært å se på allsidighet som en form for spesialisering. Det å være en spesialist på å spille i ulike stilarter kan, som vi så i forrige avsnitt, være et godt utgangspunkt for å kunne leve av musikken fordi man har mange strenger å spille på og dermed mange muligheter. Denne typen spesialisering innebærer at man må studere og skaffe seg erfaring med disse stilartene for å opparbeide seg en stilkjennskap på mange ulike områder. Det er et valg man tar som musiker, et valg som innebærer mye nytt repertoar og stor arbeidsmengde:

*Du må gjøre et valg, tenker jeg. Og hvis du velger å være allsidig og gjøre mye, så er det bare å si ja, eller? Ja til det som dukker opp.*

Tove

Lars Henrik har en tydelig formening om hva som kreves av brukspianisten:

*Helt til for noen år siden, sa jeg ja til alt. Hvis man vil jobbe som brukspianist, er det sånn: man må jobbe og jobbe. Man må si ja til alt en periode.*

Lars Henrik

Gunnar snakker om hva som kreves av både tid og tålmodighet for å tilegne seg ferdigheter i nye sjangre, eksempelvis for klassiske musikere som vil lære å spille besifring:

*For en kjempegod klassisk pianist kan det være veldig tungt å begynne å lese besifring. Du blir liksom litt nybegynner på nytt, så mange blir litt umotiverte da. [...]  
Men du må bruke den tiden det tar. En ting er å lære det teoretiske, man ser det er en A7 eller hva det er. Men så skal du bruke den, og det er bare øving, øving og spilling. Ikke minst spilling over lang tid.*

Gunnar

Informantene forteller alle om en til tider svært høy arbeidsmengde, fordi det er vanskelig å velge bort jobber og si nei til nye oppdrag. De er stort sett positive til nye forespørsler og bærer i seg en nysgjerrighet og entusiasme for nye samarbeid og ny musikk. Noen ganger ser de seg også nødt til å ta jobber av økonomiske hensyn eller av hensyn til nettverk og kontakter. I samtalen med Lars Henrik dukket det opp et nytt begrep på en velkjent situasjon for frilans-musikere: «frilans-skrekk». Med dette menes en frykt for at man ikke blir oppringt neste gang om man takker nei til en jobb denne gang. Som frilanser er man avhengig av nettverk og kontakter og man etablerer sin posisjon gjennom å være synlig og aktiv. I samtale med Tove snakket vi om noe av det samme, nemlig dilemmaet mellom å måtte si nei til noen jobber for å få tid til andre ting, som for eksempel øving. Jeg oppfatter at Tove har et relativt avslappet forhold til dette:

*Jeg tenker at hvis man sier nei en gang, kan det være de spør deg igjen likevel. Hvis du sier nei til noen som vil ha deg, er sjansene for at de kommer tilbake og spør igjen neste gang veldig store.*

Tove

Et begrep som går igjen i informantenes beskrivelse er «balanse»: de uttrykker at det er viktig å skape god balanse mellom det å ta imot forespørsler og det å kunne begrense seg. Tove forteller at hun i de senere årene er blitt flinkere til å si nei til jobber for å kunne koble av:

*Jeg har jobbet som frilanser i 20 år, og et først nå at jeg har begynt å kjenne at jeg skal takke nei til den jobben i dag fordi det er søndag, og jeg skal ut og padle med en venninne. Jeg skal ut og bare være på sjøen og ikke drive med musikk. Jeg trenger den lille pausen.*

Tove

Lars Henrik forteller også at han er blitt flinkere til å prioritere nå, etter en tidligere lang periode med intens jobbing hvor han sa ja til det meste:

*Før sa jeg ja til absolutt alt. Så tenkte jeg: jeg jobber ganske mye. Kanskje jeg skal sortere det litt? Da bestemte jeg meg for å jobbe mindre, og nå gjør jeg det. Jeg tjener mindre penger. Dette etter 20 år med mange forskjellige og rare jobber, noen fantastiske ting, noen superbetalte, noen ikke.*

Lars Henrik

For Gunnar er det viktig å balansere hvilke jobbtillbud han sier ja til for å kunne opprettholde et høyt teknisk nivå i klassisk musikk. Han forteller at han sier ja til mange jobber, så lenge det gir mening og han synes det er gøy. Men han er svært bevisst på at dette i sin ytterste konsekvens ville innebære å velge bort en klassisk virksomhet på et høyt nivå. Han er derfor også opptatt av en bærekraftig balanse mellom å si ja og nei til jobbtillbud:

*Det blir kanskje et valg man må ta på et eller annet tidspunkt. Jeg kunne fortsatt med det å spille taffel, bare spilt og spilt og spilt. Alt mulig, Men da velger jeg også bort noe. Da kan jeg ikke spille klassiske konserter, da kan jeg ikke spille på Festspillene i Bergen, fordi nivået mitt ville falle hvis jeg ikke får øvd. Så det er en balanse man må lære å kjenne på.*

Gunnar

### **6.3.3 Profesjonalitet**

Profesjonalitet hos en allsidig pianist kommer til uttrykk gjennom tekniske ferdigheter, organisering av virksomheten og sosiale ferdigheter. Jeg vil i dette avsnittet gjøre rede for hvordan mine informanter forholder seg til disse aspektene.

Gunnar gir veldig konkrete eksempler på hva som kreves for at man skal fungere som musiker. Håndverket knyttet til de tekniske ferdighetene på piano er for ham av uvurderlig betydning:

*Hva er det som gjør at man fungerer som musiker, da? Da er det selvfølgelig håndverksbiten: om du kan lese, om du har puls, det må liksom aldri være noen problemer med de tingene. For meg, hvis du har problemer med å lese noter, så mister du masse jobber, fordi folk vet at «han er en kjempegod pianist, men han bruker så lang tid». Eller «han leser godt, men han er ikke så god på puls». Eller*

*«han er en kjempegod pianist, men når du spiller med han, så blir det alltid på hans premisser.»*

Problemer med den håndverksmessige delen betegnes som et «handikap» som kan gjøre en mindre attraktiv i jobbsammenheng:

*Klassiske pianister spiller masse repertoar i ulike sjangre. Alt fra barokkmusikk til moderne musikk. De spiller og spiller alt mulig for å ha et verktøy, eller ulike verktøykasser å plukke fra. Men problemer kan oppstå med klassiske pianister som leser noter veldig sakte. De får et stort handikap apropos det å skaffe seg jobb, hvis det tar så lang tid.*

Gunnar

*Det finnes mange som spiller fritt som ikke kan noter. De kan ikke noter, de kan kanskje litt besifring og ikke noe mer, og dette er på en måte, tja, et slags handikap.*

Tove

Ferdigheter knyttet til det håndverksmessige ved pianofaget anses altså som en forutsetning for å kunne jobbe som allsidig utøvende pianist. Musikkutdanningen gir rom for å utvikle sentrale ferdigheter i form av faglig opplæring og tid til egenøving. Samtidig har vi i denne oppgaven sett at mine informanter også arbeider innenfor felter hvor de ikke har formell kompetanse. Det gir grunn til å tro at det kan finnes høyt verdsatte egenskaper og ferdigheter som ikke nødvendigvis tilegnes utelukkende ved utdanningsinstitusjoner eller gjennom teoretiske studier. Musikalsk tilpasningsdyktighet og kapasitet til å ta nye perspektiver innover seg er viktige egenskaper for å oppnå bred sjangerforståelse og evne til å tilpasse seg mange forskjellige retninger:

*Ja, det har noe med stilkjennskap å gjøre, ikke sant? Hvis du alltid har spilt klassisk, så må du først inn i stilen: Hva er stil i jazz? Hva er stil i blues? Hva er stil i forskjellige poplåter? Vise?*

Tove

En annen faktor som fremheves av alle tre informantene for å kunne fungere som allsidig utøvende pianist, er sosiale ferdigheter. For å kunne skape sin egen arbeidsplass, slik mine

informanter har lyktes med, er nettverksbygging viktig som strategisk ledd for å bygge opp den profesjonelle virksomheten. I et arbeidsmarked med få faste stillinger og hvor man ikke innkalles til intervju i tradisjonell forstand, forteller mine informanter om viktigheten av sosiale ferdigheter for å skape tillit til medmusikere og arbeidsgivere. Man må utnytte mulighetene som byr seg til å bli sett og få vist hva man er god for på best mulig måte.

*[...] Den sosiale biten er ganske viktig. Det at du kan prate med folk, at du er ordentlig. Hvis noen har ringt deg, så ringer du tilbake. Svare på en e-post. Disse tingene er en selvfølge, men det er noen som glemmer det, for de blir så opptatt av kunsten at de skjønner liksom ikke det som er «basic»: å ja, vi må faktisk ta en telefon!*

Gunnar

Tove beskriver nødvendigheten av en profesjonell innstilling:

*I tillegg til det må du alltid komme forberedt. Du må kunne tingene dine så innmari godt. Du må være hyggelig, du må på en måte være på tilbudssiden. Det nytter ikke å komme og så ikke ha øvd eller være humørsyk. Det handler om å fungere sosialt i de forskjellige konstellasjoner du er med i. Det tror jeg er kjempeviktig.*

Tove

#### **6.3.4 Kunst eller håndverk?**

I arbeidet med denne oppgaven har jeg ønsket å finne ut hvilke egenskaper og ferdigheter man trenger for å fungere som allsidig pianist i dag. Som mine informanter bekrefter i sitatene over, spiller de tekniske ferdighetene knyttet til håndverket en avgjørende faktor. Med dette som bakteppe, har det vært interessant for meg å høre informantene uttale seg om deres kunstsyn eller kunstneriske ståsted: Definerer de seg som håndverkere eller kunstnere? Er deres musikalske virksomhet kunst eller håndverk? Gjennomgående for besvarelsene er en slags motstand og/ eller vanskelighet med å trekke et skille mellom disse to polene.



*Jeg synes egentlig det inneholder begge deler hele tiden. Hvis du spør «er det enten det eller det», så blir vel svaret at håndverkssiden må nesten være der, men det du definerer som kunst, det må komme samtidig.*

Tove

Slik Tove beskriver det, er kunsten knyttet til det som skjer i samspillet og til hennes rolle. Hun er opptatt av å finne måter for å inspirere medmusikerne, å hente det beste ut av dem og å spille så fint hun kan i alle situasjoner, og i dette ligger den kunstneriske dimensjonen.

Gunnar uttaler seg på en lignende måte:

*I det øyeblikket du prøver å gjøre noe ut av det, vil jeg kalle det kunst. Jeg synes ikke det er noe skille [...] I situasjonen så prøver jeg å gjøre mitt beste, og det er hele forutsetningen for å være musiker for meg. Jeg skiller ikke så mye mellom hvor jeg spiller og ikke nødvendigvis hva jeg spiller, heller. Det kan være kunst også hvis du sitter i Bristol og spiller i pianobaren, på en måte. Eller hvis du spiller det vi hører på nå [popmusikk]. Du kan spille den dårlig eller du kan spille den troverdig og bra.*

Gunnar

Mine informanter uttrykker altså at det ene ikke utelukker det andre, men at kunst og håndverk snarere er to sider av samme sak. De tekniske ferdighetene må ligge til grunn, og kunsten oppstår idet man legger sin musikalitet i spillet, idet man prøver å gjøre noe ut av det, idet man prøver å spille så fint man kan.

Lars Henrik uttrykker at en viktig del av det å være kunstner, er å kunne yte sitt beste når det gjelder. For ham gjelder dette i like stor grad enten man er bruksmusiker eller kveldens stjerneartist. Han understreker at ethvert prosjekt inneholder kompromisser; man må gjennom en del kjedelige ting og «hjemmelekser» for å nå det man vil. Det viktige er å ha evnen til å gi det lille ekstra i situasjonen, selv om man har er syk eller har en dårlig dag. Han forteller om en jobb med en renommert oboist:

*Han var stjerna, men han var på jobb. Han var forkjølet og hadde feber. Men så var han flink til å gi på de siste 10 prosentene for å få alle til å «Wow»! Da er det kanskje nettopp derfor at han er en stor artist.*

Lars Henrik

Lars Henrik forteller om en slags mental strategi han har for nettopp å kunne yte sitt beste, også i stressende situasjoner. Han knyttet dette til ulike etiske retninger innen filosofien: intensjonsetiker og konsekvensetiker.

*Jeg er intensjonsetiker. Du vet aldri hvem som sitter i publikum. Konsekvensetikk kan også være bra, men det kan stresse musikere, med prestasjonsangst blant annet. Du kan fort bli nervøs. Jeg spiller så godt jeg kan fordi jeg ønsker å spille godt. I forhold til nervøsiteten for det å iblant være uforberedt, som er et typisk brukspianist-tema, så fungerer intensjonsetikk veldig bra. Jeg spiller så godt jeg kan fordi jeg ønsker det uansett. Risikabelt, ja, men ærlig.*

Lars Henrik

Disse uttalelsene vitner om at skillet mellom kunst og håndverk av mine informanter oppfattes som kunstig. Jeg tolker deres utsagn dithen at de ikke skiller mellom det å praktisere godt håndverk og det å skape kunst; de forholder seg ikke til musikk på en slik måte. Fokuset ligger i å yte sitt beste i enhver situasjon, være til stede i musikken og svare på medmusikernes innspill og behov. Det er dette som er spillereglene i enhver kunstopplevelse, og heri oppstår den kunstneriske dimensjonen. Nachmanovitch (1990) skriver at det å skape kunst, handler om å overgi seg, oppgi kontrollen og hengi seg til en tilstand av tomhet. Kunst kan ikke oppstå om man tenker bevisst at man skal skape kunst. Når vi gjør en aktivitet for å oppnå noe annet, enten det er berømmelse, anerkjennelse, penger eller for kunstens skyld alene, er vi ikke helt og fullt til stede i aktiviteten. Kunst kan kun oppstå når vi glemmer oss selv og gir oss hen til aktiviteten og tilstedeværelsen i øyeblikket:

*To dive into the instrument, to dive into the craft of acting or playing, into the micromoment, into what it's like to move our finger over the instrument, to forget mind, forget body, forget why we are doing it and who is there, is the essence of craft and the essence of doing our work as art. (Nachmanovitch 1990, s.146)*

I dette kapitlet har jeg, på bakgrunn av informantenes erfaringsbeskrivelser og refleksjoner, beskrevet noen av de holdningene og ferdighetene som jeg mener er avgjørende for å kunne fungere som allsidig pianist i arbeidslivet. Jeg har sett på hvordan de har greid å skape sin egen arbeidsplass, hvordan de greier å opprettholde en balanse i virksomheten gjennom å

foreta visse valg og prioriteringer og hvordan de forholder seg til det profesjonelle arbeidslivet. Informantenes kunstsyn eller kunstneriske ståsted har også blitt belyst gjennom spørsmålet om de definerer de seg som håndverkere eller kunstnere. Karakterisk for deres utsagn er at de ser på kunst og håndverk som to sider av samme sak: ikke kunst *eller* håndverk, men kunst *og* håndverk.

## 7 Konklusjon

Utgangspunktet for denne oppgaven var et ønske om å undersøke hva det innebærer å jobbe som allsidig pianist i dag. Tematikken for oppgaven har vært motivert av relevansen til min egen arbeidsvirksomhet, og valget av problemstilling har vært knyttet til et ønske om å få en dypere forståelse av hvilke ferdigheter og holdninger som kreves av allsidige utøvende pianister. Jeg har søkt å finne svar på følgende hovedproblemstilling: På hvilke måter kan vi forstå musikalsk allsidighet som spesialisering? ved hjelp av underspørsmålene: Hva innebærer det å jobbe som allsidig utøvende pianist i dag? Hvilke ferdigheter og holdninger kreves for å jobbe som allsidig pianist?

Noe fasitsvar for oppgavens problemstilling finnes ikke, og de ferdigheter og holdninger jeg trekker frem, er et resultat av mine fortolkninger av informantutsagnene og mine prioriteringer av det jeg anser som relevant. Forskningsmaterialet til oppgaven er dessuten begrenset til min egen og mine informanternes erfaringsbeskrivelser slik de fremkommer i intervju samtalen.

- **Nysgjerrighet:** Felles for mine informanternes uttalelser er at deres allsidige kompetanse har vokst frem som et resultat av en musikalsk nysgjerrighet og en trang til å utforske det musikalske mulighetsrommet. De er alle spesialister innenfor hvert sitt område, men manifesterer gjennom intervjuutsagnene en vilje og evne til å utforske nye steder i musikken, både med hensyn til sjanger og spilleteknikk.
- **Tilpasningsdyktighet:** Informantene viser musikalsk tilpasningsdyktighet i den forstand at de har kapasitet til å ta nye perspektiver innover seg. Dette som har hjulpet dem å oppnå bred sjangerforståelse og evne til å tilpasse seg mange forskjellige retninger. De fremviser en sjangeråpenhet ved at de uanstrengt veksler mellom klassiske og rytmiske sjangre.
- **Åpenhet:** Åpenhet har vært et gjennomgående tema i denne oppgaven, og flere av utsagnene vitner om at dette er en nøkkelfaktor i informantenes virksomhet. Det dreier seg ikke bare om sjangeråpenhet, men om åpenhet på flere plan: åpenhet for muligheter, åpenhet for tilfeldigheter, åpenhet for medmusikere gjennom å være våken og lyttende i samspillet, og åpenhet for det risikofylte. Jeg har valgt å bruke Alterhaugs begrep motivasjonsmotivert for å beskrive informantenes vilje og evne til

å utfordre konvensjonelle praksisformer, søke mot ukjent terreng og eksperimentere på bredden av det ukjente.

- **Improvisasjon:** Alle informantene bruker, i mer eller mindre grad, improvisasjon aktivt som et verktøy for å sette sitt personlige preg på musikken. Graden av improvisasjon kan klassifiseres fra interpretasjon, via utsmykning og variasjon til improvisasjon. Med disse utgangspunktene for kreativ musisering kan improvisasjon eksempelvis være å gjenskape en groove med bare piano, å utfylle en enkel låt med en flott intro og mellomspill, eller å spille fullstendig fritt.
- **Tekniske ferdigheter:** Informantene understreker viktigheten av tekniske ferdigheter som notelesing, rytmeforståelse, besifringsspill og evnen til å ta nytt repertoar fort.

I arbeidet med denne masteroppgaven har jeg fått en dypere forståelse av min egen virksomhet og rolle som utøvende pianist. Samtalene med informantene har gitt meg mange nye tanker og innfallsvinkler til min egen praksis og ideer til videreutvikling. Oppgaven viser at det er mange muligheter som finnes for musikere med allsidig kompetanse, noe jeg håper kan være et bidrag for å inspirere flere pianister til å tenke allsidig.

# Litteraturliste

Alnes, J. H. (2018, 20. februar). Hermeneutikk. I Store norske leksikon. Hentet 27. mars 2018 fra <https://snl.no/hermeneutikk>.

Allsidighet. I Bokmålsordboka. Hentet 29. mars fra <https://ordbok.uib.no/ALLSIDIG>

Alterhaug, Bjørn. (2006). Mellom panikk og kjedsomhet. I: Steinsholt, K. & Sommerro, H. (Red.): *Improvisasjon. Kunsten å sette seg selv på spill* (s. 71-94). Oslo: N.W. Damm & Søn.

Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bjerkestrand, Nils E. (2015, 6. mai). Neoklassisisme. I Store norske leksikon. Hentet 11. mai 2018 fra <https://snl.no/neoklassisisme>.

Bruksklaver. I Det Norske Akademis ordbok. Hentet 14. januar fra <https://www.naob.no/ordbok/bruksklaver>

Dale, E., L. (2001). *Om utdanning: Klassiske tekster*. Gyldendal Norsk Forlag AS.

Dillan, L. (2008). *Improvisasjon – kunsten å øve på noe som ikke eksisterer*. Utøvende mastergrad med fordypning ved Norges musikkhøgskolen 2008. Oslo.

Gadamer, Hans-Georg. (2010). *Sannhet og metode*. Oslo: Pax Forlag.

Gehör. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 29. mars 2018 fra <https://snl.no/geh%C3%B8r>.

Improvisasjon: musikk. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 20. april 2018 fra <https://snl.no/improvisasjon - musikk>.

Improvisasjon. (2018, 20. februar). I store norske leksikon. Hentet 20. april 2018 fra <https://snl.no/improvisasjon>.

Jacobsen, Inge Andreas M. (2016). *Norske musikkentreprenører: hvilke valg, veier og omveier preger deres fortid og nåtid?* Masteroppgave ved institutt for musikkvitenskap, Universitet i Oslo.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2017). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Manger, T., Lillejord, S., Nordahl, T., & Helland, T. (2012). *Livet i skolen 1*. Bergen: Fagbokforlaget.

Nachmanovitch, S. (1990). *Free Play. Improvisation in Life and Art*. New York: Penguin Putnam Inc.

Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*. Chicago, The University of Chicago Press.

Ryen, A. (2017). *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.

Spesialisere. I Bokmålsordboka. Hentet 29. mars fra <https://ordbok.uib.no/SPELIALISERE>

Steinsholt, K. (2006). På den andre siden av ingensteds. I: Steinsholt, K. & Sommerro, H. (Red.): *Improvisasjon. Kunsten å sette seg selv på spill* (s. 23-44). Oslo: N.W. Damm & Søn.

Steinsholt, K. & Sommerro, H. (2006). Improvisasjon – det å være til stede når noe skjer. I: Steinsholt, K. & Sommerro, H. (Red.): *Improvisasjon. Kunsten å sette seg selv på spill* (s. 9-22). Oslo: N.W. Damm & Søn.

Steinsholt, K. & Sommerro, H. (2006). *Improvisasjon. Kunsten å sette seg selv på spill*. Oslo: N.W. Damm & Søn.

Sætre, J. H. (2006). Barns musikkskaping. Steinsholt, K. & Sommerro, H. (Red.): *Improvisasjon. Kunsten å sette seg selv på spill* (s. 133-154). Oslo: N.W. Damm & Søn.

Wigestrand, Stig Roar. (2006). Tenk Fort! I: Steinsholt, K. & Sommerro, H. (Red.): *Improvisasjon. Kunsten å sette seg selv på spill* (s. 115-132). Oslo: N.W. Damm & Søn.

Østerberg, D. & Bjørnerem, R. T. (2017). *Musikkfeltet. Innføring i musikk sosiologi*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.



# Vedlegg: Intervjuguide

## NÅVÆRENDE JOBB/KARRIERE

- Kan du beskrive hvem du er og hva jobber du med?
- Hvordan du har kommet hit hvor du er nå (musikk/jobb). Var det et resultat av eget ønske/karriere eller en tilfeldighet som ble tatt seriøst av deg og utviklet til profesjonelt arbeid?
- Jobber du mest som utøvende pianist eller mest med andre deler av musikervirksomheten? (arrangør, lærer, produsent, osv.)
- Beskriv din hverdag/arbeidsuke: utfordringer, repertoar, innstudering, spillejobber. Hva er som tar mest av tiden? Hvordan klarer du å organisere arbeid, (fordeling av tid)?
- Hva er som hadde du brukt mest av tiden til hvis du kunne velge?
- Hva er som tar mest av tiden pga vanskelighetsgrad/omfattende arbeid/lite interesse?
- Hvordan løser du allsidighet i jobben din?
- Å jobbe som musikkutøver er krevende: man skal alltid levere sitt beste i alle anledninger, for alle typer audiens og publikum, man skal kunne bære sin rolle som medmusikant, akkompagnatør, osv. Føler du klarer å gjøre det i alle dine oppgaver som allsidig pianist?
- Hvordan klarer du det? Er det profesjonalitet og erfaring som pianist, eller liker du alle stilarter, liker å spille uansett anledning?

## UTØVENDE VIRKSOMHET

- Hvordan øver du på de forskjellige stilartene?
- Hvor mye spiller/øver du daglig for tiden?
- Tror du det er et talent å kunne hoppe fra klassisk til jazz/pop-rock og tilbake igjen?
- Synes du at du behersker dette talent/ferdighet?
- Bruker du forskjellige "filter" når du spille klassisk og når du spille jazz/pop-rock?
- Improviserer du? Når og hvor?
- Hva assosierer du med improvisasjon i klassisk musikk?
- Er interpretasjon det eneste "personlige" kjennetegn eller frihet du ser i klassisk musikk?
- I klassisk musikk spiller man allerede-skrevet musikk; i jazz improviserer man om og om igjen over de mest berømte og spilt allerede-skrevet standards: hvordan sammenligner du disse faktorene?

- Når man spiller jazz og/eller besifningsmusikk, må man kunne mye om harmoni, harmonisering, analyse, osv.: tenker du på det når du spiller klassisk også? Tenker du vertikalt?
- Når du akkompagnerer: hvor mye er du fokusert på melodien spilt eller sunget av solisten?
- Hvordan velger du akkorder eller bass-løsninger når du akkompagnerer et besifret stykke?
- Tenker du mest på “piano-stemmen” eller prøver du å etterligne de andre viktige instrumenter i kompet? (bass/trommer/gitar-riff osv.)

## UTDANNING

- Har du alltid vært interessert i flere stilarter?
- Har du alltid hørt musikk fra forskjellige konstellasjoner?
- Har du alltid spilt musikk fra forskjellige stilarter? Hvordan begynte du?
- Når begynte du å spille?
- Hvor mye har din familie/dine foreldre inspirert deg å spille piano? Kommer du fra en “musikalske” familie? Hva slags musikk vi snakker om?
- Hadde dere piano hjemme? Andre instrumenter?
- Er noen av dine foreldre musikere?
- Husker du ditt første møte med pianoundervisning? Når startet du med pianoundervisning og hvordan?
- Har du vært på kulturskole?
- Når skjønnte du at piano og musikken skulle være noe for deg? Hvordan, husker du første gang du tenkte: Ja, jeg kunne godt tenkt meg være musiker?
- Noe som du husker imponerte deg sterk som barn/unge som gjorde som at du ville spille piano?
- Når hadde du din første konsert/ sceneopptreden?
- Kommer du fra klassisk utdanning?
- Hvor mange timer daglig har du øvd/studert i de mest hektiske periodene (før eksamener/konserter)
- Spiller du alltid etter noter eller kan du sitte og spille etter gehør?
- Hva synes du er mest naturlig for deg: sitte og lese/bladspille eller sitte og spille fritt (gehør/improvisasjon)
- Ser du en link mellom opplæringsmetodene i henholdsvis klassisk piano og jazz/ rytmisk? På hvilken måte?

- Når akkompagnerte du noen for første gang og i hvilken anledning? (kammerkonsert, elevkonsert, sanger).

## **KUNST/HÅNDVERK**

- Anerkjente og profesjonelle jazz-pianister som turnerer overalt i verden og som skriver egen musikk: er disse også en slags brukspianister?
- Komponerer du musikk?
- Komponerer du musikk etter inspirasjon eller på bestilling, er dette en del av din jobb?
- Inspirasjon: føler du har behov for å komponere egen musikk?
- Inspirasjon: hvordan komponerer du (prosessen): sitter å spille fritt og ta opptak, sitte og skrive på data, blyant og noteark, på piano, på keyboard/mac, m.m.?
- Hvor mye styrer erfaringene fra jobben som allsidig pianist dine egne komposisjoner?
- Jeg mener: er det mye "auto-pilot" spilling når du først sitter deg på piano eller klarer du å være stor sett bevisst på "hver eneste note" du spiller/tenker på når du komponerer?
- Komponerer du ikke: er du stor sett fornøyd med å spille andre sin musikk?
- Har du glede av å spille andre sin musikk og jobbe med det?
- Kan du gi meg en kort beskrivelse av begrepet kunst (i musikken)?
- Synes du at bare nykomponert musikk er "kunst" ... eller nyskapte arrangement/versjon av ny musikk er kunst?
- Føler du at du er en kunstner?
- Eller ser du på deg selv som en flink pianist med så mange gode ferdigheter at du klarte å bygge en profesjon uti fra det? (håndverk?)
- Hva legger du i begrepet brukspiano/bruksklaver/brukspianist?
- Tenker du på begrepet "brukspianist" som et ord som beskriver en pianist som innehar en reell kompetanse eller som en som alltid finner en "nødløsning" i oppgavene han får?
- Føler du at du jobber/har jobbet som brukspianist?
- Hvis ja, kan du beskrive hvordan, i hvilken anledning?
- Hvis ja, jobber du som brukspianist nå til vanlig? (Kan du si det?)
- Hadde du ønsket noe annet av din musikkariere? Hva og hvorfor?