

Mot en egalitær musikkform

- frigjøringsprosesser i improvisasjonsmusikken

av Kim Myhr

Våren 2014

Norges Musikkhøgskole

Innholdsfortegnelse

Introduksjon	7
Innringing av et musikalsk felt	7
Makt	9
Frigjøringsprosesser	12
Empiri og analyseverktøy	15
Improvisasjonsmusikkens komposisjonsformer	17
Kobling til Rancières filosofi	20
Den frigjorte lytter	22
Del I Estetisk frigjøring	24
Funksjonsoppheving, rekalkibrering av territorier	26
Funksjonell overskridelse	28
Kroppens frigjøring fra klassiske idealer	29
Frigjøring fra notasjonens gitter	32
Muntlighet og audioinskripsjon	34
Multiplekse lydstrukturer	36
Horisontal og vertikal lytting	38
Å bryte opp det lineære	40
Menneskepustregimet	41
Estetiske frigjøringsprosesser og improvisasjonens rolle	43
Del II Sosial frigjøring	45
Collective authoring	48
Strukturering og frihet	49
Intensjonspolyfoni	52
Kollektiv identitetskonstituering	53
Den kollektive kroppen og dissensuell kontrapunkt	58
Demokrati	61
Del III Teori og praksis	64
MURAL	65
Ned på detaljnivå	67
Funksjoner og territorier	68
Frigjøring fra tangentvirkeligheten	71
Akustisk nettverk av relasjoner	72
Analyse av Melbourne I	74
Konklusjon	87
Frigjøringsprosesser og strukturering	87
Mot en egalitær musikkform	90

Audio CD referanse	92
Bibliografi	93
Intervjumateriale	93
Appendiks - sitater på originalspråk	94

Takk til Mia Göran for inspirerende veiledning, takk til Jim Denley for mange fine samtaler og konserter siden 2007, og for å kommet opp med et poetisk begrepsapparat for å beskrive kollektive komposisjonsprosesser. Takk til Ingar Zach, Tony Buck og Oren Ambarchi for inspirerende musikk, og takk til Jari Bakken og Martin Taxt for korrekturlesning.

Introduksjon

Innringing av et musikalsk felt

Musikkformen jeg har viet min masteroppgave til blir som regel omtalt som «improvisasjonsmusikk». For mye musikk som havner i denne kategorien, inkludert min egen, oppleves denne genrebetegnelsen som problematisk og upresis, fordi den impliserer at improvisasjonen i seg selv er musikkformens sentrale og bærende element. Dette er historisk knyttet til friimprovisasjonsmusikkens vekst fra starten av 60-tallet, hvor improvisasjonsformen i stor grad ble rendyrket. Gitaristen Derek Bailey (1930-2005), som regnes som en av musikkformens grunnleggere, skilte mellom idiomatisk og non-idiomatisk improvisasjonsmusikk. Førstnevnte knyttes til idiomatiske uttrykk som jazz, flamenco og barokk, mens sistnevnte, vanligvis kalt *free improvisation*, ses på som en musikkform som hengir seg til øyeblikket, fri fra idiomatiske begrensninger; en musikkform utenfor alle genre. Bailey mener det sentrale ved improvisasjonen er at den omfavner tidens flyktighet. Han skriver i boka *Improvisation* (1992): «Det kan være at motstandere og tilhengere av improvisasjon er definert av deres holdning til det faktum at improvisasjonen omfavner, om ikke lovpriser, musikkens essensielt efemeriske natur. For mange mennesker involvert i improvisasjon er en av de vedvarende tiltrekningene musikkens flyktige og kortvarige eksistens: fraværet av et gjenblivende dokument» (Bailey, 1992, s. 35).¹

Den non-idiomatiske improvisasjonen knyttes ofte til en form for frihetstilstand. Den er frigjort fra både fortidens og ettertidens lenker ved å hverken operere med et partitur, eller et gjenværende dokument, i form av en innspilling, for ettertiden. Verket forsvinner i det det er skapt. Det som spilles kan ikke analyseres ut i fra idéer om musikalske idiomater, fordi improvisasjonsakten blir sett på som en kreativ innovasjonstilstand fri fra mulige kategoriseringer. I den forholdsvis nylig utgitte boka *The Philosophy of Improvisation* (2009) av Gary Peters (f. 1952), blir improvisasjonens forhold til frihet nyansert. Framfor å se på friheten som improvisasjonens mål, ser Peters heller på friheten som improvisasjonsmusikkens begynnelse: «Det er ved å se på frihet som begynnelsen framfor målet til kunstverket, at forbindelsen mellom frihet og den skapende handlingen er etablert. Sett på denne måten er ikke lenger friimprovisasjon presentert som en radikalt autonom kunstform, som overgår fortiden og nåtiden i transcendentale innovasjonsakter, [...] men som en situasjon hvor kunstneren/utøveren står overfor den 'tragiske' oppgaven å ivareta kunstens frie begynnelse uten å ødelegge dette utgangspunktet ved å skape et kunstverk som *mål*» (Peters, 2009, s. 2-3).

¹ For å få flyt i teksten har jeg valgt å oversette sitatene til norsk. Jeg har valgt å legge ved disse sitatene på originalspråket i appendiks.

Peters' påstand om at improvisasjonsmusikken begynner framfor ender i frihet er, i mine øyne, en velkommen presisjon. Slik åpner han for at det også i improvisasjonsmusikken finnes en form for strukturering som strekker seg forbi øyeblikkets «transcendentale innovasjonsakter». Peters kaller dette for «sammenflettingen av skapelse og konservering» (Peters, 2009, s. 16). Han velger likevel å holde improvisasjonsformen innenfor det flyktige og øyeblikksorienterte, når han sier at improvisasjonsmusikerens tragiske oppgave er å ivareta friheten som også er dens utgangspunkt. Man bør ikke la konserveringen av materiale gå så langt at det blir dannet strukturer som kan defineres innenfor verksbegrepet, fordi «det særegne ved friimprovisasjonen er at den ikke produserer verker» (Peters, 2009, s. 44). Å holde på denne friheten når man har begynt å improvisere er ikke mulig, da det alltid vil være faktorer tilstede i situasjonen, og former for struktureringer i ens eget og andres spill, som begrenser ens musikalske handlerom. Derfor presenterer Peters dette som improvisasjonsmusikerens «tragiske» oppgave. Han beskriver en musikkform som ønsker å holde strukturer, i betydning lukkede former, på avstand, slik at den kan bevare friheten som er tilstede før improvisasjonen har begynt.

Idéen om sammenflettingen av skapelse og konservering leder oss på veien til å forstå musikkformen jeg spiller, men jeg tror likevel at et så sterkt fokus på musikken som øyeblikkskunst forteller lite om den faktiske struktureringen som finner sted. Jeg er i tillegg til å være improvisatør, også komponist, og har vært like opptatt av materialet jeg baserer meg på når jeg improviserer, som friheten improvisasjonsformen gir meg. Dette deler jeg med mange av nåtidens improvisasjonsmusikere, som ikke ser på improvisasjonen som et mål i seg selv, men som et verktøy som kan brukes for å tilpasse og nyansere allerede etablert materiale. Hvis improvisasjonen kun er et verktøy i musikken, oppstår det et definisjonsproblem siden musikkformen jeg har viet min masteroppgave til som regel blir omtalt som «improvisasjonsmusikk». Improvisasjonens frihet blir på grunn av musikkens genrebetegnelse plassert som det sentrale fenomenet.

Hva er så det sentrale ved musikkformen jeg spiller? Min masteroppgave handler blant annet om å gi svar på dette spørsmålet. I stedet for å prise improvisasjonens uavhengighet, velger jeg heller å se på improvisasjonsmusikken som en arbeidsform som kan trekke til seg hva som helst av musikalske idéer. Baileys inndeling i idiomatiske og non-idiomatiske improvisasjonsformer blir her problematisk, fordi den enten plasserer improvisasjonen innenfor tradisjonsbundne, idiomatiske rammer, eller i forhold til en flyktig frihetstilstand som utelater muligheten for noen som helst form for strukturering. Musikkformen jeg spiller er en middelvei mellom det idiomatiske og det non-idiomatiske; den tar tak i den non-idiomatiske improvisasjonens «begynnelse i frihet», men er ikke redd for å miste noe av denne friheten når musikken skapes. Musikkens interesse for en spesifikk

strukturering samtidig som den har sin «begynnelse i frihet», gjør at den hverken kan forstås ut i fra kjente musikalske idiomer, eller som en øyeblikksorientert improvisasjonsmusikk. Jeg vil i denne masteroppgaven gå inn i min egen musikk og miljøet den befinner seg i, for å prøve å forstå hvor den kommer fra og hvordan den kan eller bør analyseres. Et av hovedmomentene i mitt masterprosjekt blir derfor å finne et språk som kan beskrive musikken jeg spiller.

Framfor å dyrke improvisasjonen som en frihetstilstand, ser jeg på denne musikkformen som et større frigjøringsprosjekt fra ulike normer, funksjoner og forventninger. Til grunn for musikkens «begynnelse i frihet» ligger en serie frigjøringsprosesser fra musikalske og sosiale hierarkier, og jeg mener at en beskrivelse av disse prosessene vil bedre kunne presisere både musikkens estetiske karakter og dens arbeidsmetode, enn hvis den først og fremst ses på som en form for øyeblikkskunst. Det vil også kunne sette musikken jeg spiller i en bredere historisk kontekst. Siden den ikke er en «autonom kunstform» utenfor alle andre genre, vil jeg se den i sammenheng med frigjøringsprosesser i beslektede felt: både innen den modernistiske tradisjonen, i ulike former for kollektivt komponert musikk og innen den non-idiomatiske improvisasjonsmusikken. Da vil man få en bedre forståelse for hva som ligger til grunn for musikken man hører.

Makt

Jeg har valgt å bruke ordet frigjøring, fordi prosessene jeg skriver om i denne masteroppgaven i stor grad handler om improvisasjonsmusikkens spesifikke fordeling av musikalsk makt. Peters nevner også maktens betydning for musikkformen i sin bok: «Alle som kjenner til improvisasjon enten som tilskuer eller deltager kan ikke unngå å bli oppmerksom på det faktum at friimprovisasjon handler mer om makt enn om frihet» (Peters, 2009, s. 52). Peters ser i første omgang denne makten i forhold til den formmessige friheten man har som improvisatør: fraværet av et partitur eller satte låtstrukturer gjør at man har mulighet til å ta formmessig ansvar i løpet av konserten. En slik frihet til å komme med innfall, kan ifølge Peters også bringe konkurranseelementet inn i musikkens maktspill: «Noen ganger trenger ikke dette å være mer enn et ønske om oppmerksomhet rettet mot en selv på bekostning av andre» (Peters, 2009, s. 52). Man har som enkeltmusiker større rom til å påvirke den musikalske arkitekturen i en friimprovisasjon, sammenlignet med hvis man for eksempel spiller en standardlåt med et jazzensemble. Dette inkluderer også muligheten til å dominere musikken og overskygge andre om man skulle ønske det.

Det er likevel et annet aspekt ved improvisasjonsmusikkens maktdistribusjon som er minst like viktig som enkeltmusikerens innfallsfrihet, og det er friheten til hva disse innfallene skal kunne

være. I den formen for improvisasjonsmusikk jeg snakker om, hører man sjelden instrumentene spille i sine tradisjonelle roller. Generelt kan man si at musikkens indre funksjoner og tradisjonelle rollefordelinger er oppløst. Det er ikke gitt at en trommeslager skal ha en rytmisk rolle, på samme måte som en blåser ikke nødvendigvis trenger å operere i et frekvensmessig høyere register enn bassen. I min egen frigjøringsprosess, var grunnen til at jeg sluttet å spille jazz den manglende strukturelle innflytelsen jeg opplevde at jeg hadde på musikken. Jeg var alltid begrenset til en forventet rolle, som jeg i denne musikken ikke klarte å fri meg fra. Uansett hva jeg gjorde, utførte trommeslageren trommerollen, og bassen spilte bassrollen. Forskjellige musikalske konvensjoner, i dette tilfelle jazzens, setter instrumentene inn i tydelige funksjoner og bestemte akustiske frekvensterritorier, og dette er man i denne formen for improvisasjonsmusikk i større grad fri fra.

Man kan muligens høre en viss gjenklang av Theodor Adornos (1903-1969) kritikk av jazz i dette, som skriver at den «tilsynelatende variasjonen av rytmiske konstruksjoner kan reduseres til et minimum av stereotypiske og standardiserte formler. Men da - og dette forklarer den stereotypiske kvaliteten - blir de rytmiske prestasjonene i jazz kun ornamenter over en metrisk konvensjonell, banal arkitektur, med ingen konsekvenser for strukturen» (Adorno, 2002a, s. 498). Selv om jeg ikke stiller meg bak Adornos avvisning av jazz, er noe av kritikken mot musikkformen interessant. For at en strukturell innflytelse skal være mulig må det musikalske maktrom åpnes opp. Det betyr at instrumentene bør gis mulighet til å ha noe å si i alle musikkens områder, ikke bare de områdene som tradisjonen forteller at instrumentene skal operere i. Hvis ikke forblir ens prestasjoner som Adorno sier, kun «ornamenter [...] med ingen konsekvenser for strukturen» (Adorno, 2002a, s. 498). Hvis bass- og trommerollen forvaltes på en konvensjonell måte i et ensemble, låses muligheten for at andre instrumenter skal kunne operere i disse rollene. Å unngå slike statiske instrumentale territorialiseringer er en del av improvisasjonsmusikkens frigjøringsprosesser.

Hvordan kan man da si at improvisasjonsmusikerne har strukturell innflytelse på musikken? I første omgang er de frigjort fra rollene som «interpretører» av andres musikk, og de kan derfor påvirke musikkens arkitektur mens den spilles. I denne improvisasjonsmusikken er alle musikerne komponister. De er også frigjort fra sitt instruments konvensjonelle funksjoner og kan påvirke musikken på et vis de selv er fri til å definere. Med et slikt frigjort utgangspunkt, og det er slik jeg velger å tolke Peters påstand om «friheten som begynnelsen framfor målet til kunstverket» (Peters, 2009, s. 2-3), får musikken en meget innfløkt og sosial form for strukturering. Det er denne struktureringen jeg i denne masteroppgaven ønsker å teoretisere, og som utgjør min hovedproblemstilling: hva slags struktureringer er det som skjer i improvisasjonsmusikken? Og hvilke frigjøringsprosesser er det som ligger til grunn for denne improvisasjonsmusikkens frihet? Mens

Peters ser på improvisasjonsmusikerens «tragiske oppgave» som det å opprettholde friheten som musikken skapes i, ønsker jeg å se på hvordan man med improvisasjon som arbeidsform kan skape nye og personlige musikalske idiomer. Jeg vil hevde at man gir slipp på noe av friheten som ligger til grunn for musikkens begynnelse, når musikken er i ferd med å skapes, og av den grunn er jeg mindre opptatt av improvisasjonen som øyeblikkskunst. Jeg ønsker likevel å se på hvordan improvisasjonen fortsatt kan spille en viktig rolle i musikken som skapes.

Det er viktig å forstå at et frigjort utgangspunkt kan resultere i veldig ulike struktureringer og veldig forskjellig lydende musikk. Min oppgave handler ikke først og fremst om å finne fram til generelle linjer innen improvisasjonsmusikkens struktureringsformer; jeg ønsker å være spesifikk, også på grunn av at dette er en utøvende mastergrad. Det utøvende arbeidet er sentrert rundt tre prosjekter som henger tett sammen med det teoretiske. To av disse prosjektene er samarbeid med musikere jeg ikke hadde spilt med tidligere. I tillegg har jeg satt fokus på et band jeg har arbeidet med over lengre tid som heter MURAL. Disse ulike prosjektene har gitt meg mulighet til å se på både hvordan en kollektiv strukturingsprosess gjør sine første skritt, og hvordan denne prosessen fortsetter når den har hatt mange år på å utvikle seg. Her henger det teoretiske tett sammen med det praktiske: ønsket om å språkfeste prosessene er like viktig som det å gjennomgå strukturingsprosessene musikalsk. Jeg har valgt å analysere en konsert MURAL gjorde for australsk radio i januar 2014 for å vise bandets spesifikke strukturingsform i praksis, som direkte knyttes til de estetiske og sosiale frigjøringsprosessene jeg skriver om i oppgavens to første deler. Analyseformen jeg har valgt er deskriptiv, og med det mener jeg her en analytisk beskrivelse av fenomener som dukker opp i samspillet. Nye spilleteknikker blir identifisert ved navn, som tilslutt utgjør et begrepsapparat som delvis består av termer lånt fra andre og delvis skapt av meg eller de andre musikerne i MURAL. Dette begrepsapparatet hjelper oss som utøvere til å forstå vår egen musikk og hva som er spesifikt med den, for så å kunne utvikle den videre. Jeg har valgt denne analyseformen, fordi det gjenspeiler måten MURAL og jeg arbeider på i det utøvende arbeidet.

De to første delene av oppgaven utgjør det teoretiske grunnlaget; de aktuelle frigjøringsprosessene som muliggjør musikkens «begynnelse i frihet». I oppgavens tredje del vil jeg se på hvordan disse frigjøringsprosessene har satt sitt preg på MURALS musikk, og hvordan et frigjort utgangspunkt har skapt muligheter for en svært egalitær arbeidsform hvor ingen instrumenter har satte roller, og musikken skapes som en forhandling mellom likestilte parter. Er dette da en form for emansipasjonsteori? Peters advarer mot farene ved en positiv forskning i frihetens navn og skriver at man alltid bør huske på frihetens tosidighet: den store forskjellen på en frihet-til og en frihet-fra: «Emansipasjonsdiskurs er vanligvis i en durtoneart, positiv, noen ganger feirende, til og med lystig,

alltid engasjert og sjelden, om aldri ironisk. Slike tekster inneholder imidlertid, på tross av all deres positivitet, en dyptliggende negativitet som burde påminne oss om frihetens egen tvilsomme tosidighet» (Peters, 2009, s. 21). Det jeg er opptatt av i min masteroppgave, er ikke en improvisasjonsmusikers eller kollektivs vei mot en frihetstilstand, men emansipasjonen som en aktiv prosess som frigjør musikere og kollektiv til et utgangspunkt hvor de ikke er kontrollert av historisk nedarvede musikalske løsninger. Emansipasjonsteorien er ikke en positiv feiring av friheten, men en slags nødvendig forutsetning for å forstå denne improvisasjonsmusikkens utgangspunkt. Fra dette utgangspunktet, kan musikerne starte prosessen med å spesifisere musikken sin. For som jeg allerede har nevnt bidrar dette frigjorte utgangspunktet til å skape veldig forskjellig lydende musikk. MURAL representerer en mulig spesifisering fra et frigjort utgangspunkt: en musikk som gradvis har beveget seg fra det non-idiomatiske til en ny form for musikalsk idiom ved å bruke improvisasjonen som arbeidsform.

Frigjøringsprosesser

Framfor å hylle improvisasjonsmusikkens autonomi, vil jeg i denne masteroppgaven prøve å sette musikkformen inn i en bredere historisk kontekst. Her vil jeg hevde at denne improvisasjonsmusikkens frigjøringsprosjekt kan spores tilbake til to forskjellige typer frigjøringsprosesser: *estetiske frigjøringsprosesser* påbegynt i modernismen og i det tjuende århundrets musikalske avantgarde, og *sosiale frigjøringsprosesser* påbegynt i populærmusikken og til en viss grad i jazz og den friimproviserte musikken, fra 60-tallet og utover. Dette gjenspeiler i mine øyne to grunntrekk ved denne improvisasjonsmusikken: dens frigjøring fra musikalske, estetiske konvensjoner, og det faktum at den skapes i fellesskap. Dette gjelder først og fremst improvisasjonsmusikk som stammer fra den non-idiomatiske improvisasjonsmusikken jeg nevnte i begynnelsen, altså ikke en improvisasjonsmusikk som har utgangspunkt i eksisterende idiomer som jazz og flamenco, men en musikk som har sin «begynnelse i frihet», og som videre struktureres fra dette frie utgangspunktet. I fortsettelsen av denne teksten vil bruk av ordet improvisasjonsmusikk, som regel bety denne formen for improvisasjonsmusikk som jeg selv arbeider med.

Improvasjonsmusikkens estetiske frigjøringsprosess er en frigjøring både på produksjons- og resepsjonsnivå. I førstnevnte står en negasjon av forskjellige forventningssystemer sentralt, hvor instrumenter ikke lenger er satt til å tjene spesifikke funksjoner, men er fri til å skape egne roller og materialer i den musikalske helheten. I undersøkelsen av disse frigjøringsprosessene har jeg valgt å se mot den musikalske modernismen, som ønsket å frigjøre seg fra inngrodde musikalske former, fra forventninger til hva et instrument kunne gjøre, og hva musikk kunne være. Her vil jeg trekke

fram blant andre komponisten Edgard Varèse (1883-1965), som i sine tidlige eksperimenter med elektronisk musikk ønsket å finne fram til nye musikalske byggesteiner som ikke var begrenset av instrumentenes tradisjonelle klanglige funksjoner. Han ville også finne fram til nye måter å organisere disse nye byggesteinene på. I 1966 skrev Varèse artikkelen *The Liberation of Sound*, som er et interessant eksempel på høymodernismens interesse for nye former og uttryksmåter, og ikke minst teknologi. Teksten er relevant for oppgaven fordi den i stor grad er skrevet fra et skapende perspektiv, hvor utforskning av instrumentenes klangpotensial står sentralt. Vi skal i løpet av masteroppgaven se at den tidlige elektroniske musikkens eksperimenteringstrang er en god parallell til improvisasjonsmusikerens arbeidsmetode.

Selv om alle produksjonsmessige frigjøringsprosesser også har ringvirkninger i det reseptive domenet, finnes det prosesser som mer direkte har med lytterens frigjøring å gjøre. Her vil jeg blant annet trekke paralleller til György Ligeti (1923-2006) klangmassemusikk, som med sin overlappende orkestrering fjernet roller som solist og akkompagnement, og skillet mellom melodi og harmoni, for å skape en lyttesituasjon hvor elementene på en mer egalitær måte trer fram for lytterens bevissthet. Disse estetiske frigjøringsprosessene har i stor grad blitt videreført i improvisasjonsmusikken, hvor estetiske hierarki som forteller lytteren hva som er musikkens bærende elementer er blitt oppløst. Her blir også lytteren invitert inn som en aktiv part, da musikken ikke kun har én måte å forstås på.

Improvisasjonsmusikkens frigjøringsprosjekt er likevel ikke begrenset til det estetiske domenet. For selv om den klassiske musikkens avantgarde frigjorde musikken estetisk, altså skapte nye materielle og formelle muligheter, er den fortsatt inndelt i et strengt institusjonalisert, sosialt hierarki. Komponisten skriver musikken, en dirigent styrer orkesteret, og orkestermusikeren følger begges instruksjoner. Noen av musikerne har privilegerte roller som solist eller førstefiolinist, mens musikerne lenger bak i rekkene kun fyller en akkompagnerende rolle. Her vil jeg hevde at improvisasjonsmusikken har latt seg påvirke av en sosial revolusjon man blant annet kan finne i populærmusikken, hvor enkelte band gikk bort i fra hierarkiet som vanligvis finnes mellom komponist og utøver, og begynte å skape musikken i fellesskap. Dette er det vi i denne masteroppgaven kaller *improvisasjon som arbeidsform*. Grupper som Grateful Dead, Deep Purple, Led Zeppelin og litt senere progressive rockeband om King Crimson, Yes og Genesis tok ofte utgangspunkt i kollektive improvisasjoner, som de senere lagde låter ut av. De musikalske byggesteinene kan her være mer tradisjonelle, men sosialt sett var disse bandene frigjort fra hierarkier som den modernistiske samtidsmusikken fortsatt opprettholder. I stedet for et skille mellom dirigent, komponist og orkestermusiker, skapes musikken i fellesskap av likestilte parter. Nå skal det sies at hierarkier selvfølgelig også eksisterer i

populærmusikken, som i alle andre musikkformer: poenget her er at det i populærmusikken forekom eksempler på kollektiv komponering, og vi skal se at dette er en bemerkelsesverdig vending i vestlig musikkhistorie. I noen tilfeller, som i Sonic Youth, er musikkens eierskap fordelt helt egalitært, hvor hvert bandmedlem, også trommeslageren, eier like store deler av rettighetene til musikken. Kollektiv samskaping og felles eierskap vil vise seg å være et av kjerneelementene i den musikkformen jeg snakker om, og her vil jeg hevde at et improvisasjonsensemble, i sin sosiale organisering, har mer til felles med noen utvalgte band innen populærmusikken enn representanter fra den modernistiske samtidsmusikken.

Det som gjør improvisasjonsmusikken til en unik musikkform er dens kombinasjon av både estetiske og sosiale frigjøringsprosesser. Med musikernes søken etter nye måter å bygge opp musikken på, kombinert med en sosial struktur hvor alle musikerne skaper musikken og deler eierskap til den, blir musikkformen en slags symbiose mellom den utopiske viljen til nye former man finner i den musikalske modernismen, og de demokratiske maktstrukturene til visse band innen populærmusikken. Det jeg vil fram til ved å sette opp disse tilsynelatende parallelle og separate frigjøringskategoriene, er å vise hvordan de virker inn på hverandre, og hva det gjør med musikken. Kombinasjonen av frigjøringsprosesser skaper et vekselspill hvor nyvinning av materiale og kollektiv arbeidsform gjensidig påvirker og beriker hverandre, og gjør det mulig for improvisasjonsmusikken til å la disse frigjøringsprosessene gå enda lengre enn de har gjort i både den modernistiske samtidsmusikken og i populærmusikken.

I improvisasjonsmusikken er komponist og utøver én og samme person, og en slik oppløsning av musikkens sosiale hierarki gjør den estetiske frigjøringsprosessen noe lettere, da man ikke trenger å kommunisere musikalske idéer fra skaper til utøver gjennom et generaliserende notasjonssystem. De nye idéene kan lik en komponist arbeide dukke opp som mentale konsepter, men improvisasjonsmusikeren har også mulighet til å eksperimentere direkte med instrumentet. Man er dermed frigjort fra begrensningene det tradisjonelle notasjonssystemet gir, og som en komponist fortsatt må arbeide innenfor. Her kan kroppen selv være utgangspunktet i et eksperimenteringsrom som gir muligheter for å skape veldig personlige og egenartede musikalske byggesteiner. Disse nye byggesteinene frigjør tradisjonelle instrumentale hierarkier og skaper nye relasjoner mellom instrumentene, og det påvirker igjen musikkens sosiale maktstrukturer.

Fraværet av en overordnet komponist eller dirigent legger også grunnlaget for en sosial skapelsesprosess. I stedet for at én person bestemmer over de andre musikerne, blir de musikalske maktrommene gjenstand for en *forhandlingsprosess* mellom likestilte parter, og denne prosessen kan vi

se både i improvisasjonsmusikken og i et populærmusikkband som skriver låtene i fellesskap. Selv om den sosiale skaperprosessen er tilstede i et populærmusikkband når låtene skapes, forsvinner denne kollektive, musikalske forhandlingen med en gang låtene er skapt. Improvisasjonsmusikkens struktureringsform er en mer vedvarende forhandlingsprosess, hvor enkeltmusikerne kontinuerlig må forhandle om musikalsk innflytelse. Denne forhandlingen, skal vi se i løpet av oppgaven, blir i tillegg mer kompleks på grunn av at de musikalske byggesteinene og de instrumentale funksjonene er så lite standardiserte som de er i improvisasjonsmusikken. Improvisasjonselementet blir her viktig for å ikke sementere de musikalske maktrommene, men heller la musikalsk innflytelse kunne fluktuere fra musiker til musiker, uavhengig om de i utgangspunktet spiller et mer solistisk eller akkompagnerende instrument. Disse frigjorte musikalske maktrommene, at alle instrumentene har mulighet til å si noe i alle musikkens frekvenser og mulige funksjoner, kan igjen gi frihet for musikeren til å utvikle mange forskjellige former for materiale.

Empiri og analyseverktøy

Jeg har i denne oppgaven valgt å se nærmere på musikken til trioen MURAL, hvor jeg spiller sammen med saksofonist og fløytist Jim Denley (f. 1957) fra Australia og perkusjonist Ingar Zach (f. 1971) fra Norge. Vår kollektive komposisjonsprosess og samtidige tydelige fokus på improvisasjon, gjør trioen til et godt eksempel på både estetiske og sosiale frigjøringsprosesser. Sammen har vi etablert et tydelig rammeverk som ikke begrenser våre individuelle handlingsrom, men som inkorporerer enkeltmusikerens detaljer og klangrikdom i en kompleks, kollektiv vev. Mens oppgavens første og andre del utgjør den teoretiske beskrivelsen av musikkens forskjellige estetiske og sosiale frigjøringsprosesser, er den tredje delen viet til hvordan disse prosessene skjer i praksis i musikken til MURAL. Her vil en konsert gjort for australsk radio i januar 2014 inngå som en del av analysen.

I beskrivelsen av de estetiske frigjøringsprosessene er det viktig å først identifisere hvilke tradisjonelle, musikalske hierarkier MURALS musikk har frigjort seg fra. Hvor mye av konvensjonelle musikalske virkemidler er tatt i bruk? Hvor tradisjonell er musikkens fraseologi? Hvor lineær er dens narrativ? Hvor konvensjonelle er instrumentenes interne funksjoner og territorier? Hvor mange forskjellige roller tar hvert enkelt instrument? Hvor frigjort er de fra sine tradisjonelle registre? Ved å stille disse spørsmålene, kan man begynne å definere de estetiske byggesteinene i musikken. Ved første lytting er det få tradisjonelle musikalske funksjoner tilstede; ingen avgrensede melodiske, harmoniske og rytmiske territorium. Musikkens byggesteiner består ikke av toner og akkorder, men av lyder; ofte komplekse klanger. Det som åpenbarer seg etterhvert,

er at mye av musikkens tradisjonelle byggesteiner faktisk er tilstede, de har bare tatt en annen form. Harmoniske, melodiske, rytmiske og klanglige elementer eksisterer ofte i overflod, men de produseres på et vis som det vestlige notasjonssystemet ikke har noen forutsetninger for å analysere. Musikken har blitt skapt uten å tenke på begrensningene dette systemet gir, og da blir det også feil å analysere musikken gjennom det. Her har jeg i stor grad latt meg inspirere av komponisten Trevor Wishart (f. 1946), som i boka *On Sonic Art* (1996) viet flere kapitler til begrensningene til det vestlige notasjonssystemet. Hans tekster har vært til stor hjelp i etableringen av et begrepsapparat som kan beskrive og analysere musikalske elementer som lydlig er for komplekse til å få plass i dette systemet, som i utgangspunktet er laget for å notere tonehøyde- og lengde, ikke komplekse lydobjekter.

I andre del av oppgaven, hvor jeg skriver om improvisasjonsmusikkens kollektive komposisjonsprosess vil jeg gå i dybden på hvordan dette faktisk skjer. Det er viktig å i utgangspunktet forstå hvilken revolusjonær idé det er i vestlig musikkhistorie at mennesker komponerer musikk i fellesskap. Jim Denley, som spiller i MURAL, har laget flere radioprogrammer for den australske rikskringkasteren ABC, og i ett av dem *Not Just Music: collective authoring and new australian music* fra 2012, introduserer han begrepet *collective authoring*, eller *kollektiv samskaping*, som har blitt et av kjernebegrepene i min analyse av improvisasjonsmusikkens sosiale frigjøringsprosesser. Gjennom flere radioprogram og i flere essays har Denley vist sin interesse for det egalitære, i frigjøringen fra konvensjonelle strukturer og i samskaping. Jeg reiste i februar 2014 til Sydney for å foreta noen samtaler med ham om begrepene hans, og musikken vi lager sammen. Disse samtalen resulterte i tre timer med opptak som jeg har brukt flere steder i teksten.² Det jeg har gjort er ikke intervjuer i tradisjonell forstand, men mer en felles diskusjon rundt musikken. Deler av analysen av MURALS konsert vil derfor være en kollektiv analyse gjort av oss i fellesskap. Jeg synes det er viktig at analysen kan gjenspeile den kollektive pluralismen som også ligger til grunn for måten musikken er skapt på. Mange begreper er lånt fra ham, eller skapt av oss i fellesskap, noe som bekrefter at skapelsen av en felles musikk også kan gå hånd i hånd med et felles tankegods rundt musikken. Men selv om tankegodset og begrepsapparatet til en viss grad er felleseie, kan måten vi opplever musikken i det vi lager den og måten vi tolker den i ettertid være svært forskjellig. Vi er fortsatt individer med både en individuell og en kollektiv agenda, og vår balansering av disse er sentral i måten MURAL lager musikken på. Derfor synes jeg det er svært relevant å delvis analysere musikken i fellesskap med Denley, slik at jeg på en tydelig måte kan få fram musikkens pluralistiske utgangspunkt.

² Sitatene er oversatt til norsk, men på grunn av den muntlige karakteren i disse samtalen, har jeg valgt å ikke inkludere disse sitatene i originalforlaget i appendiks.

De estetiske og sosiale frigjøringsprosessene jeg snakker om er langt fra spesifikke for MURAL, og derfor er det, for å vise bredden i mitt empiriske materiale, viktig å også trekke inn andre musikere og improvisatører i masteroppgaven. Det finnes mange representanter i improvisasjonsmusikken i dag som legger like stor vekt på materialkonstituering som på improvisasjonen i seg selv, og som, hvis det er snakk om et ensemble, skaper dette materialet i fellesskap med andre musikere. Jeg har valgt å nevne musikere som er knyttet til mitt eget miljø i Oslo, og hvis frigjøringsprosesser jeg kjenner godt til personlig. Sangeren Sofia Jernberg (f. 1983) har transcendert sitt instruments tradisjonelle begrensninger og kan skape klangkomplekser frigjort fra de rollene stemmen vanligvis befinner seg i. Dette gir henne også fleksibilitet i forhold til samspill i et ensemble, hvor hun ikke nødvendigvis trenger å ha en solistrolle, men kan gli inn i den kollektive veven. Band som Streifenjunko, bestående av trompetist Eivind Lønning (f. 1983) og saksofonist Espen Reinertsen (f. 1979), og Sheriffs of Nothingness, bestående av bratsjist Ole-Henrik Moe (f. 1966) og fiolinist Kari Rønnekleiv (f. 1972) balanserer individuell og kollektiv agenda, og kombinerer improvisasjon med et tydelig etablert kollektivt formspråk. Disse prosjektene, i tillegg til mitt eget soloarbeide på tolvstrengsgitar, vil belyse de estetiske og sosiale frigjøringsprosesser på forskjellig vis, og vise oss at disse prosessene også kan generere musikk som lyder veldig forskjellig.

Improvasjonsmusikkens komposisjonsformer

Jeg tilhører, sammen med musikerne nevnt ovenfor, en generasjon musikere som har vært inspirert av og involvert i både komposisjons- og improvisasjonsmusikk. Disse disiplinene har, selv om de er forskjellige, alltid vært flettet inn i hverandre. Vokabular og idéer fra 60-tallsmodernismen og elektronisk musikk har formet måten vi improviserer på. Råmaterialet som brukes i improvisasjonene, ofte skapt gjennom musikerens direkte kontakt med instrumentet, men likevel informert av den modernistiske musikkhistorien, blir bearbeidet i arbeidsprosessen til en improvisasjonsmusiker. Ofte er resultatet et så elaborert formspråk at improvisasjon blir et ganske misvisende begrep til å beskrive hva musikken handler om.

De forskjellige uttrykkene i det eksperimentelle musikkfeltet, som er fellesbetegnelsen for både improvisasjonsmusikk og eksperimentell komposisjonsmusikk, har så mange likhetstrekk at det ofte kan være vanskelig å høre om et stykke er komponert eller improvisert. Komponisten Michael Pisaro (f. 1961), som også er involvert i improvisasjonsformen, gir et positivt bilde av denne labyrintaktige, eksperimentelle musikken i en Facebook-oppdatering som siden har blitt bredt sitert, blant annet i en debatt under NOWnow-festivalen i Sydney i januar 2014: «Det ville vært en stor jobb å vise nykommeren rundt om i labyrinten: det er ikke bare komponert eller improvisert (eller

midt i mellom), og involverer flere kontinenter. Noen ting refererer til fortida, men mange ting er nye (eller ihvertfall nye grener på dette nå veldig store treet). [...] Mer som en tåke som sprer seg, enn som en solid blokk» (Pisaro, 2013).

I dette optimistiske utsagnet knytter Pisaro sammen det komponerte, det improviserte og alt midt imellom i et stort tåkeaktig felt, og det er ingen dårlig idé. Det finnes ofte ikke noe sterkt estetisk skille mellom improvisasjonsmusikken og komposisjonsmusikken, de har inspirert hverandre både lydlig og instrumentteknisk. På samme måte som det finnes improvisasjonsmusikk hvor mesteparten av materialet er skapt på forhånd, finnes det også komposisjonsmusikk som gir store friheter til den som spiller. Min masteroppgave handler ikke først og fremst om improvisasjonsformen, selv om den er et nødvendig element i musikkformen jeg vil innringe. Det som interesserer meg er å se denne hvordan denne formen for improvisasjonsmusikk struktureres. Ved å se på hva som ligger til grunn for musikken som et improvisasjonsband spiller, føler jeg at jeg på en mer presis måte kan beskrive hva som er spesifikt med musikken, framfor å hengi meg til den simplistiske dikotomien mellom improvisasjons- og komposisjonsmusikk. Michael Pisaros beskrivelse av det store feltet som en «tåke» er mer riktig, fordi komposisjon og improvisasjon ikke er motsetninger i et svart/hvitt-forhold. Det finnes mange likheter mellom disse formene. Men også noen fundamentale forskjeller.

I improvisasjonsmusikken foregår det to parallelle komposisjonsprosesser, en direkte og en indirekte. *Den indirekte komposisjonsprosessen* er etableringen av et individuelt og kollektivt materiale som skjer over tid. Dette er den totale avgrensningen av ens eget eller gruppens materiale, noe som jeg har valgt å kalle musikkens *mulighetsrom*. Etableringen av dette mulighetsrommet er noe som kan ta mange år, og det er også en prosess som forhåpentligvis aldri tar slutt: et ensembles mulighetsrom bør være i en kontinuerlig forandring og vekst. Rammene som etableres i den indirekte komposisjonsprosessen gir musikerne et sett med forskjellige musikalske potensialer, som de kan velge å *materialisere* innenfor en gitt tidsramme av en konsert. Denne materialiseringen, hvor deler av det musikalske rammeverket blir satt ut i verden, har jeg kalt *den direkte komposisjonsprosessen*. Her skjer det en forhandling mellom materialet som er skapt og innarbeidet i den indirekte komposisjonsprosessen, og variablene tilstede i konteksten som musikken framføres i. Det er viktig å få med at materialiseringen av et improvisasjonsverk er annerledes enn materialiseringen av et partiturverk, fordi musikerne har større muligheter til å la konteksten forme materialet i det det bringes ut i verden. I tillegg er mulighetsrommet forhåpentligvis større enn hva som får plass i løpet av en gitt konsert, og det gir musikerne større handlingsrom i den direkte komposisjonsprosessen.

Materialiseringen av et improvisasjonsverk er en direkte komposisjonsform, hvor alle idéene som spilles festes til verkets form. Gary Peters mener at sentralt for all improvisasjonsmusikk er å «kombinere frihet med irreversibilitet og den akkompagnerende umuligheten for korrigerende eller sletting» (Peters, 2009, s. 29). Alle elementene som spilles i løpet av konserten blir en del av verket på irreversibelt vis. I en improvisasjonsdiskurs som dyrker improvisasjonens frihet som det viktigste elementet, er det den direkte komposisjonsprosessen som får mest fokus. Mye uforutsett kan skje i løpet av en konsert, som kan gi opplevelsen av at «noe magisk» har skjedd. Selv om det i den direkte komposisjonsprosessen også kan skapes nytt materiale, er ikke dette en betingelse for at musikken skal fungere. Framfor å se på den direkte komposisjonsprosessen som en frihetstilstand, velger jeg å se på den som en forhandlingsprosess mellom musikere, mulighetsrom og kontekst. Her kan variablene være så store at til og med innenfor et godt etablert rammeverk, kan man se store variasjoner i musikalsk resultat.

På grunn av det etablerte rammeverkets innvirkning på ens handlerom i konsertsituasjonen, er det først og fremst den indirekte komposisjonsprosessen som har sin «begynnelse i frihet». Når man begynner arbeidet med å etablere en musikk med bandet man spiller i, blir denne friheten naturligvis innskrenket, men dette bør ikke nødvendigvis ses på som et problem. Frihet betyr ikke å ikke være bundet til noe, men heller å kunne velge hva man ønsker å binde seg til; at man er fri til å velge hva musikken skal bestå i. Dette er en annerledes tolkning av Peters' «begynnelse i frihet», som tolker improvisasjonsmusikerens tragiske oppgave som det å holde på friheten som musikken har sitt opphav i. Problemet med en slik utopisk holdning til friheten, er bare at så snart man begynner å spille med noen, så har man allerede begynt å gi slipp på den: det sosiale rom vil alltid diktere deler av ens bevegelsesfrihet. Frihet i den direkte komposisjonsprosessen, korresponderer bra med Baileys non-idiomatiske improvisasjonsmusikk, som omfavner øyeblikkets spontane innfall uten å ha noe ønske om å gjenta dem: «det er improvisasjonens natur [...] at man ikke lytter til den om og om igjen» (Bailey, 1992, s. 35). Denne formen for frihet er mindre relevant for improvisasjonsmusikken denne masteroppgaven handler om. Det som er viktig er at de involverte musikerne heller i den indirekte komposisjonsprosessen er fri til å forme musikken som de vil. Da har man mulighet til å finne fram til egenartede struktureringer i improvisasjonsmusikken, som videre kan resultere i nye musikkformer.

I improvisasjonsmusikk som eksisterer innenfor konvensjonelle rammer, det Bailey kaller den idiomatiske improvisasjonsmusikken hvor blant annet konvensjonelle jazzensembler faller inn, er mye av den indirekte komposisjonsprosessen allerede gjort av tradisjonen. Musikkens grunnrammer er trygt plassert innenfor det konvensjonelle, og de blir ikke forhandlet om av de involverte

musikerne. Frigjøringsprosessene beskrevet i denne oppgaven er derfor avgjørende for at musikken skulle kunne begynne i frihet. I musikk som er frigjort fra disse konvensjonelle rammene, må musikkens byggesteiner bygges opp på nytt, og det er denne musikken, frigjort fra disse rammene og som bygges fra grunnen av i fellesskap, jeg er interessert i. Denne masteroppgaven handler om hvordan man kan fri seg fra disse konvensjonene, for så å etablere et kollektivt mulighetsrom, hvor hver enkelt musiker har like mye plass, og har like mye eierskap til musikken.

Kobling til Rancières filosofi

Jeg har i beskrivelsene av disse frigjøringsprosessene hentet inspirasjon og noen begreper fra den franske filosofen Jacques Rancières (f. 1940) estetiske teori. Hans bøker *The Emancipated Spectator* fra 2009 samt essayet «Estetikken som Politikk» fra boken *Malaise dans l'esthétique* (2004), forteller begge om frigjøringsprosesser i kunsten som delvis kan ses i sammenheng med frigjøringsprosessene jeg snakker om i improvisasjonsmusikken. Frigjøring, også den estetiske, er viktig for Rancière. Men for ham er dette først og fremst et politisk prosjekt, hvor han knytter kunstens frigjøringsprosess til dens politiske potensiale i samfunnet. Rancières definisjon av det politiske er ikke konvensjonell. I hans øyne handler ikke *politikk* først og fremst om forvaltningen av fellesskapets goder; det er en måte å dele inn den sanselige verden på. Forskjellige former for dominanser bestemmer hva som er mulig, synlig, hørbart, og ikke. Et sentralt begrep i hans filosofi er *dissensakten*, som er en handling «som knekker opp det gittes enhet og åpenbarheten i det synlige, for å skissere en nye mulighetenes topografi» (Rancière, 2011, s. 49). Og akkurat her spiller kunsten, for Rancière, en viktig rolle: «Det den estetiske frie fremtredelsen og den estetisk frie leken stiller spørsmålstegn ved, er nettopp denne delingen av det sanselige som identifiserer dominansens orden» (Rancière, 2008, s. 542).

For Rancière blir kunsten først politisk når den utfordrer inndelingen av det sanselige som er bestemt av *dominansen*. Dette er en indirekte kritikk av det som ofte ses på som den politiske kunsten; verker som direkte ønsker å overlevere politiske meldinger, men som ikke blir *politiske* i Rancières betydning, fordi de opprettholder det sanselige rom som allerede er gitt. Kunst som er politisk i Rancières definisjon, utfordrer den sanselige inndeling, «knekker opp det gittes enhet», for så å frigjøre betrakteren, som nå kan se og oppleve verden på en ny måte. Kunstens dissens mot den gitte inndelingen av den felles sanselige verden blir da den politiske handlingen, for det er kun i møte med denne frigjorte sanseligheten, betrakteren selv kan frigjøres. Dette er en «mer dyptgripende revolusjon, en revolusjon i den sanselige eksistensen selv, og ikke bare i statsformene» (Rancière, 2008, s. 542). Rancière knytter her sammen sanselighet med makt, og det

er en av hovedgrunnene til at jeg har blitt inspirert til å bruke hans tekster i beskrivelsen av improvisasjonsmusikken.

Jeg er i tillegg til å være interessert i den frigjorte lytteren, som jeg skal komme til i neste del, også opptatt av maktfordelingene innad i musikkens produksjonsledd. Det som framstår tydelig for meg i musikkens frigjøringsprosesser, er hvor streng den indre maktfordelingen er i konvensjonelle musikkformer. Denne stringente inndelingen av det sanselige rom, hvor instrumenter er knyttet til spesifikke funksjoner, kunstnere er knyttet til spesifikke roller som komponister eller utøvere, setter opp et hierarki hvor noen roller er viktigere enn andre. Her ser jeg det mulig å bruke noe av Rancières begrepsapparat: de musikalske *maktterritorium* bestemmes av dominansen, og dette prøver man i improvisasjonsmusikken å fri seg fra. I en mer egalitær organisering, vil denne makten kunne fluktuere mellom de forskjellige musikerne, og man vil være fri til å skape egne roller og funksjoner som er fri fra dominansens maktfordeling. Frigjøringen fra disse hierarkiene; revolusjoner som kan gi nye maktfordelinger av musikkens eget sanselige rom, ser jeg på som en parallell til Rancières arbeider, men dette er altså snakk om en revolusjon innad i kunsten, og ikke i forhold til politiske maktforhold i samfunnet, selv om jeg er like interessert i «den frigjorte betrakter/lytter» som Rancière er.

Et egalitetsideal er ofte sentralt i enhver form for frigjøring, og dominansen med sine definerte musikalske maktrom, står i veien for en slik egalitet. I mitt frigjøringsprosjekt kan vi snakke om veien mot både en estetisk og en sosial form for likhet: en egalitet instrumentene seg imellom som frigjør musikerne til å ta forskjellige og nye typer roller i musikken, samtidig med et ønske om en egalitet i den skapende akten, hvor musikken ikke blir komponert av én komponist, men blir til som en forhandling mellom likestilte parter. Jeg er i denne masteroppgaven mer interessert i forholdet mellom estetiske og sosiale revolusjoner innad i kunsten, og hvordan disse prosessene kan påvirke hverandre, framfor å se på kunstens mulighet til å forandre hierarkier *utenfor* seg selv, som kanskje er Rancières tese når han sier at «den sosiale revolusjonen er den estetiske revolusjonens datter» (Rancière, 2013, s. XVI). Hvorvidt en estetisk revolusjon naturlig etterfølges av en sosial revolusjon kommer litt utenfor mitt masterarbeid og fokusfelt.

Det er ifølge Rancière kun når kunsten er frigjort fra politikkens eller kapitalens innflytelse, at den kan ta vare på sin «heterogene sanselighet som er selve kjernen i kunsten» (Rancière, 2008, p. 548). Er man frigjort fra disse formene for dominanser er muligheten for å frigjøre betrakteren tilstede. Framfor å se på kunstens estetiske uavhengighet fra politikkens og kapitalens innflytelse, har jeg først og fremst valgt å identifisere og fokusere på dominanser som låser musikernes spillerom, og

setter dem inn i et hierarki de ikke kan unnsnippe. Her synes jeg improvisasjonsmusikken MURAL representerer er relevant, fordi den har frigjort seg fra mange av musikkens estetiske og sosiale maktstrukturer som fortsatt er tilstede i mer konvensjonelle musikkformer. Disse estetiske og sosiale frigjøringsprosessene utgjør kjernen av min undersøkelse av improvisasjonsmusikken.

Den frigjorte lytter

Den frigjorte betrakteren i *The Emancipated Spectator* blir av kunstneren vist nye sider av den sanselige virkeligheten; det gittes enhet blir knekt opp og man kan som den reseptive part øyne en ny «mulighetenes topografi» (Rancière, 2011, s. 49), en ny inndeling av den sanselige verden. Jeg vil i løpet av denne masteroppgaven vise at improvisasjonsmusikken på ulike vis kan skape en frigjort lytter. Vi har så langt i denne innledningen sett at på grunn av mangelen på et forventningssystem i musikkens begynnelse, er improvisasjonsmusikerne fri til å definere sine egne musikalske *spillerom*, det vil si de mulige roller og funksjoner et instrument kan ha i et ensemble. Dette frigjorte spillerommet resulterer ofte i en musikk bygd opp av komplekse og personlige lydobjekter, som lytteren aktivt må prosessere og gjøre mening ut av. I en musikkform hvor elementene er mer egalitære, blir det opp til lytteren selv å avgjøre hvilke elementer som er viktige og ikke. I tillegg til musikkens materiale, skaper også den komplekse, kollektive samskapingen videre distraksjoner fra å la den bli et endimensjonalt kunstverk. Et improvisasjonsverk er ikke én manns verk, men et verk skapt av et kollektiv. Jim Denley kaller den spesifikke skapelsesformen til improvisasjonsmusikken for en *intensjonspolyfoni* (Denley, 2014). Uansett hva som skjer i musikken, så er det alltid flere intensjoner tilstede i skapelsesprosessen, som hver har en egen agenda, og en individuell forståelse av den kollektive agendaen. Denne spenningen mellom intensjoner skaper et verk som aldri kun har én måte å forstås på.

Forhandlingsprosessen som skjer mellom partene i den direkte komposisjonsprosessen, skaper en frigjort lytter som aktivt tas med inn i skapelsesprosessen, også fordi verket, i tradisjonell forstand, ikke finnes før det er spilt. Man kan diskutere om det virkelige verket er den indirekte eller direkte komposisjonen, om vi her snakker om to forskjellige verksformer, eller om sistnevnte kun er en materialisering av «det egentlige verket». Billedkunstneren Sol Lewitt (1928-2007), som i sine veggmalerier skapte formler som en gruppe håndverkere tilslutt kunne virkeliggjøre på veggene, mente at konseptet var selve kunstverket mens dens fysiske form kun var én side av dette konseptet, én mulig materialisering av det. Konseptets matematiske renhet blir her en sterk kontrast til den kollektive etableringen av materiale i improvisasjonsmusikken, som framfor å være en ferdig formel mer kan ses på som en serie forskjellige potensialer som venter på å bli virkeliggjort. Derfor

blir den direkte komposisjonsprosessen i improvisasjonsmusikken det egentlige verket, fordi den ikke kun er en gjenspeiling av de indirekte komposisjonsprosessene, men også viser musikernes egenskap til å flette inn variablene, altså akustikken, situasjonen, publikum og medmusikerne, i musikkens vev. Dette er improvisasjonsmusikkens store fordel, at den ikke er en slave av et verk som finnes utenfor tiden, men kan tilpasses situasjonen den er i. Dette gir også tilskueren en mer deltagende rolle i det som skapes. Dette bekrefter Bailey i *Improvisation*: «publikum i improvisasjonsmusikken [...] har en makt som ingen andre publikum har» (Bailey, 1992, s. 44).

Publikummeren har helt klart større makt i improvisasjonsmusikken siden verket faktisk blir skapt foran dem. Improvisasjonsverket er et mer sensitivt byggverk enn en skrevet komposisjon, fordi dens form og innhold påvirkes av situasjonen det skapes i. Dette er på samme tid improvisasjonsmusikkens fordel og ulempe. Også her er jeg ikke så opptatt av den direkte friheten til publikummeren, dens mulighet til å virke inn på verket. En åpenbar kommunikasjon mellom utøver og publikum kan være problematisk. Musikere som imiterer publikums ringende telefoner, hosting og harking, eller barn som skriker, er generelt alltid problematisk, og vitner om mangel på en verksmessig integritet i musikerens indirekte komposisjonsprosesser. Det er viktig å ha en god balanse mellom verkets integritet, og åpenheten i dens materialisering i situasjonen, altså en balanse mellom det direkte og det indirekte verket. Selv om det direkte verket ikke bør være det indirekte verkets slave, så bør det likevel være representativt for den indirekte komposisjonsprosessen som man ofte har brukt mange år på å etablere.

Interaksjonen mellom utøver og lytter kan være mye mer subtil enn en slik gjensidig imitasjon. Hvis man heller fokuserer på å skape et egalitært kunstverk på måtene diskutert ovenfor, kan man frigjøre lytteren, som må lytte til et stort antall nye og personlige musikalske elementer, som flyttes rundt mellom instrumentene på egalitært vis. Den franske filosofen Jean-Luc Nancy (f. 1940), skrev i boka *Listening* (2007) at det «å lytte er alltid å være på terskelen til meningsdannelse» (Nancy, 2007, s. 7). Han prøver i denne teksten å distingvere mellom det å høre og det å lytte: «Hvis det 'å høre' er det å forstå meningen [av en situasjon, så er det å] lytte det å strekke seg mot en mulig mening, og således en som ikke er umiddelbart tilgjengelig» (Nancy, 2007, s. 6). Vi hører det allerede kodede: hører jeg en bil komme mot meg bakfra vil jeg automatisk snu meg for å se om jeg må flytte meg. Jeg har altså allerede forstått situasjonen og vil handle deretter. Ukodete signaler derimot, må prosesseres og tolkes, vi må strekke oss etter å skape mening ut av dem. Og akkurat der ønsker jeg å plassere lytteren, som selv må trå over meningsdannelsens terskel, fordi de musikalske elementene ikke er kodifiserte gjennom konvensjonen eller de idiomatiske dominansenes struktureringer.

Del I

Estetisk frigjøring

Jeg vil i de to neste delene presentere masteroppgavens teoretiske arbeide. Her vil jeg prøve å kontekstualisere den formen for improvisasjonsmusikk jeg er involvert i, vise hva slags prosesser som ligger til grunn for dens «begynnelse i frihet», og hva slags struktureringer som skapes ut i fra dette frigjorte utgangspunktet. Til grunn for musikkens materialisering ligger en serie frigjøringsprosesser som jeg har valgt å dele inn i to kategorier, og som sammen utgjør det jeg mener er spesifikt med mye av improvisasjonsmusikken; friheten til å skape nytt og personlig materiale, og det faktum at den skapes i fellesskap. Den første delen vil omhandle det estetiske, hvor nye materialer og teknikker blir skapt fra et fritt utgangspunkt. Den andre delen omhandler musikkens sosiale frigjøringsprosesser, at musikken skapes i fellesskap av likestilte parter. Å se på disse prosessene vil kunne sette musikken i et radikalt annerledes lys enn om den først og fremst blir sett på som en form for øyeblikkskunst.

Improvasjonsmusikkens estetiske frigjøring handler på mange vis om en forkastning av klassiske idealer og en negasjon av et forventningssystem som er til stede i veldig mye av konvensjonell musikk. I en musikkform uten forventninger til hva den i utgangspunktet bør høres ut som og hvilken funksjon de enkelte instrumentene bør tjene, blir enkeltmusikeren fristilt til å finne egne musikalske løsninger. Dette er i første omgang snakk om en forventningsfrihet knyttet til den indirekte komposisjonsprosessen som jeg omtalte i innledningen; at det ikke er stilt spesifikke forventninger til hvordan man konstruerer musikken sin. Musikerens intime, fysiske og direkte kontakt med instrumentet kan da bli utgangspunkt til å skape nye måter å spille på. Dette er, for å låne Peters' uttrykk, improvisasjonsmusikkens begynnelse i frihet.

Det at musikkens utgangspunkt kan være kroppen er i seg selv en negasjon av dette forventningssystemet. Det vestlige notasjonssystemet har vært en sterk drivkraft i å generalisere kroppslige uttrykksmåter, og dette er improvisasjonsmusikken fri fra: man kan si at materialet i improvisasjonsmusikken blir skapt i et sanserom hvor øret, kroppen og instrumentet møtes. Dette samspillet bekreftes av en av friimprovasjonsmusikkens pionerer, saksofonisten Evan Parker (f. 1944), som forteller: «Man binder seg til instrumentet, og det lærer like mye bort til deg, som du forteller hva det skal gjøre. Så hvis man er sensitiv til [...] hvordan det responderer til dine forsøk på å kontrollere det, ved å lytte til det, på måten instrumentet *feeder* tilbake til deg, lærer du å kontrollere det bedre» (Hopkins, 2009, 22:52). At musikken kan skapes i dette sanserommet hvor

kropp, øre og instrument møtes, åpner for muligheter til å skape et materiale som ikke har noen forutsetninger for å kunne analyseres gjennom det vestlige notasjonssystemet.

Jeg er likevel varsom med å prise dette som en frihetstilstand, fordi det som er interessant i forhold til denne masteroppgaven er hva slags musikk som lages ut i fra dette frie utgangspunktet. I musikkformen jeg snakker om er frigjøringen som ligger til grunn for den indirekte komposisjonsprosessen, og struktureringene som skapes ut i fra dette utgangspunktet, like viktig som friheten improvisasjonsformen gir. Det handler altså ikke bare om en frigjort enkeltmusiker som kan spille hva han vil, men hvordan man kan skape en musikk hvor de musikalske elementene i seg selv er mer egalitære, slik at måten å lytte til den på ikke er gitt på forhånd. Her kommer lytterens egen frigjøring inn som et viktig element. Det er snakk om en nedbrytning av hierarkier som ikke bare skjer i musikkens produksjonsledd, men også på et resepsjonsplan.

I den vestlige musikktradisjon finner vi en forkjærlighet for det lineære, som leder lytteren etter å først og fremst lytte etter endringer i musikkens horisontale dimensjon. Dette har jeg kalt *det horisontale lytteregimet*. En jazzsolo spilt over et satt akkordskjema kan være et eksempel på et slikt horisontalt lytteregime, hvor det er ment at man som lytter skal følge den singulære melodiske linjen solisten spiller over den gitte akkordprogresjonen. Den lineære forbindelsen mellom de forskjellige frasene og tonene i jazzsolistens linjer er sterkere enn forbindelsen mellom musikkens vertikale elementer, mellom instrumentene og deres spektrale strukturer. Komponisten James Tenney (1934-2006) skriver om komplekse lydstrukturer som de nye musikalske byggestenene i tjuende århundrets musikk i kapitlet «The New Musical Materials» i boka *META†HODOS* (1986). Han er spesielt opptatt av «elementer hvor den vertikale strukturen er en mer bemerkelsesverdig karakteristikk enn den temporelle formen de innehar» (Tenney, 2006, s. 6). Musikkens utstrekning i det vertikale åpner for forskjellige måter å lytte til den på, og frigjør lytteren fra et slikt horisontalt lytteregime. Dette kan vi blant annet høre i musikken til La Monte Young (f. 1935) og Eliane Radigue (f. 1932) fra 60-tallet, hvor musikkens statiske karakter i det horisontale heller fører lytterens oppmerksomhet over på variasjoner i musikkens vertikale dimensjon. Å være interessert i musikkens vertikale dimensjoner skaper også muligheter for nye måter å spille sammen på; her kan instrumentene sammen produsere lydobjekter som gir musikken en kompleks, vertikal struktur. Jeg har kalt denne samspillsformen som MURAL og mange andre improvisasjonsgrupper benytter seg av for en *relasjonsorientert interaksjonsform*, som i motsetning til den mer imitative, reaksjonsorienterte samspillsformen vi finner i jazzen, handler om å knytte sammen spektrale, lydige karakteristikk på tvers av instrumentenes territorier. I denne prosessen blir også en frigjøring fra det jeg har kalt *menneskepustregimet* viktig, som historisk sett har knyttet frasenes lengde til

menneskets utpust. Frigjør man seg fra dette, kan toner og lyder få vare så lenge man måtte ønske, og det frigjør både musiker og lytter.

I løpet av denne delen vil jeg gå gjennom de forskjellige estetiske frigjøringsprosessene som vi senere skal finne både i musikken til MURAL og andre beslektede improvisasjonsgrupper. Det er en frigjøring hvor forventningene til instrumentenes funksjoner og lydideal overskrides. Musikerens frigjøring fra dette rolle- og funksjonshierarkiet gir rom til å skape nye og dynamiske maktstrukturer innad i musikken. Jeg vil snakke om negasjonen av det vestlige notasjonssystemets begrensninger, og om hvordan audioinnspilling har blitt improvisasjonsmusikernes nye notasjonsform, som gir mulighet for inskripsjon av komplekse lyder som ikke har forutsetninger for å noteres gjennom dette systemet. Bruk av audioinskripsjon gjør det lettere å frigjøre seg fra konvensjonelle spillesett, og skape nye musikalske elementer og teknikker som komposittlyder og multiplekse lydstrukturer, som i dag ofte utgjør en del av en improvisasjonsmusikers vokabular. Disse teknikkene gjør det lettere å frigjøre musikken fra et horisontalt lytteregime. Kombinerer man videre dette materialet inn i en felles musikk, gir det veldig mange muligheter for musikerne å relatere seg til hverandres materiale på. Slik kan man kan skape en musikk hvor musikkens bærende elementer ikke er gitt, og lytterne blir presentert for en serie egalitære elementer, som de selv aktivt må lytte til for å forstå.

Funksjonsoppheving, omfordeling av territorier

All musikk består av et gitt antall elementer med forskjellige funksjoner, og disse funksjonene knyttes ofte til og okkuperes av instrumentgrupper som forvalter disse på en spesifikk måte i et ensemble. Som i samfunnet, hvor forskjellige arbeidsoppgaver fordeles til ulike etater, gis forskjellige instrumentgrupper ulike musikalske maktterritorium. Et symfoniorkester er et godt eksempel på en rasjonell og stringent fordeling av klanglige funksjoner gitt til adskilte instrumentgrupper. En av de mest fleksible rollene i symfoniorkesteret er perkusjonisten som med et stort antall registre, roller, materialer og funksjoner til rådighet, lett kan bevege seg fra klangens sentrum og ut i periferien. Man kan kanskje hevde at det er denne klangmessige fleksibiliteten mange improviserende musikere har prøvd å kopiere. Fra mørke drønn i gran cassa til høyfrekvente, metalliske lyder i triangler og cymbaler, er orkesterperkusjonisten akustisk sett friere enn frijazztrommeslageren som kun spiller på et trommesett.

For selv i antatt friere musikkformer som i en frijazzkvartett finner man de samme funksjonshierarkiene: instrumentene opererer innenfor spesifikke registre og gitte roller, i kulturhistorisk

definerte akustiske og musikalske maktterritorium. Bass og trommer forvalter hver sin del av en rytmeseksjon, mens et akkordinstrument kontrollerer det harmoniske forløpet og en solist spiller melodien på toppen. Skal man snakke om friheten i den «frie» musikken handler ikke dette bare om improvisasjonens frihet fra partituret, men også om instrumentets frihet fra de forhåndsbestemte, kulturbetingede rammene det forventes å operere innenfor. På et plan handler det om å fjerne og omfordele funksjonene innad i musikken, å fornye musikkens konstruksjoner innenfra. Men disse frigjøringsprosessene har også et ideologisk plan: i et ensemble hvor ingen musikere har fastsatte roller, og hver musikers ansvar ikke er begrenset til en spesifikk funksjon, har man fjernet musikkens tidligere institusjonaliserte maktforskjeller hvor noen instrumenter er viktigere enn andre. Musikere får da, med dynamiske ansvarsområder, et felles ansvar for helheten.

Søken etter en romlig fleksibilitet lik den orkesterperkusjonisten har, har fått mange improvisasjonsmusikere til å rekonfigurere sine egne *spillerom*, altså de mulige registre og funksjoner instrumentet kan ha i et ensemble. Dette kan man oppnå på forskjellig vis: ved å forandre på selve instrumentoppsettet, ved å manipulere instrumentet med preparasjoner og objekter, eller ved å spille på en måte som endrer instrumentets karakter og klangpotensial. Et godt eksempel på en utvidelse av dette spillerommet kan vi høre i lytteeksempel 1.1 av den tyske pianisten Magda Mayas (f. 1979). Hun har funnet fram til mange forskjellige typer artikulasjoner, klanger og attack som gir pianoet en helt ny karakter. Dette gir henne orkestrale muligheter når hun spiller solo som her, men også et utvidet spillerom i samspill med andre, hvor pianoet kan operere i et stort antall nye akustiske territorier. Man kan si at hennes klangfleksibilitet åpner opp et maktrum som pianoet vanligvis okkuperer i et ensemble. Finner man samme klangfleksibilitet hos alle bandmedlemmene skaper dette en dynamisk maktsituasjon hvor musikerne smidig kan bevege seg mellom det man kan kalle *fundamentale* og *ornamentale* roller. Det er ikke meningen med dette begrepsparet å sette opp en ny type lyttehierarki som kan erstatte det mer tradisjonelle «akkompagnement og solist». Det jeg ønsker å peke på er at en form for materialhierarki alltid vil være tilstede i musikken; den store forskjellen her er at denne makten ikke er direkte knyttet til et instrument eller til en musiker. Fundamentale og ornamentale roller er brukt først og fremst for å illustrere muligheten for ulike instrumenter til å utøve forskjellig mengde makt i et ensemble. En orkesterperkusjonist kan spille på triangel og han kan dundre løs på en gran cassa. På samme måte kan Mayas her kun bruke de attackløse forholdte tonene som vi hørte i første lytteeksempel, hvis hun skulle ønske det. Dette skaper muligheten for en egalitær samhandling mellom instrumentene. Når de tradisjonelle maktsentrum i musikken er oppløst, kan dette nye begrepsparet hjelpe oss i å orientere oss om hvordan musikalsk makt til enhver tid er fordelt mellom enkeltelementene, men dette er altså alltid et spørsmål lytterne selv må svare på; hvilke elementer som i størst grad trekker deres

oppmerksomhet.

Musikere i et ensemble forhandler om musikalsk innflytelse og makt i et gitt musikalsk tidspunkt, og ideelt sett fordeles denne makten generøst og demokratisk mellom de ulike ensemblemusikerne. Mens det i en frijazzsetting ofte handler om å kjempe for ens plass i det akustiske rommet, og at energien som kommer ut av dette skaper den faktiske musikken, snakker vi her om en musikkform hvor musikerne kan gi hverandre mulighet til å operere i ulike typer arbeidssituasjoner. Hvis alle instrumentene i et ensemble har mulighet til å operere innenfor de forskjellige gråsonene som finnes mellom fundamentale og ornamentale funksjoner, begynner man å nærme seg en egalitær musikalsk styringsform. Resultatet gir muligheter for en dynamisk form for musikk, hvor klanger og roller lett kan flyttes om på i den akustiske helheten.

For å oppnå en slik egalitær maktfordeling, trenger man musikalske strategier. Både symfoniorkesteret og frijazzkvartetten har sine naturlige klanghierarkier, og spiller man innenfor konvensjonelle instrumenteringer er det lett at instrumentene, på grunn av sine naturlige akustiske egenskaper og tradisjonene de er i, faller inn i de vante rollene sine. Dette er kanskje en av grunnene til at mange improvisasjonsensembler unngår standardformater, og heller arbeider med ukonvensjonelle kombinasjoner av instrumenter i gruppene. I duoen Streifenjunko hører vi Espen Reinertsen og Eivind Lønning spille sammen i den egalitære kombinasjonen av saksofon og trompet. I lytteeksempler 1.2 og 1.3 hører vi ikke to blåseinstrumenter i sine vanlige melodiske roller; de har skapt et helhetlig uttrykk hvor begge instrumentene kan ta på seg et stort antall forskjellige funksjoner, og gjerne flere på samme tid. Det musikalske rommet forvalter de demokratisk og generøst overfor hverandre: alle registre og funksjoner er åpne til å kunne opereres av begge to. Slik har de opprettet et spillerom hvor de kan bevege seg så fritt at det skapes en intim runddans, med to musikere som spiller med hverandres romforståelse.

Funksjonell overskridelse

Når rollene i et ensemble blir mer fleksible og mindre satte, oppstår det raskt andre typer ensemblestrukturer. I denne prosessen skjer det ofte også overskridelser mellom frekvensterritoriene. At instrumentenes klanggrenser skrider over i hverandre er i og for seg ikke noe nytt fenomen: i Ligetis *Lontano* (1967), som vi kan høre i lytteeksempel 1.4, er det vanskelig å skille de enkelte instrumentene fra hverandre. *Overlappende orkesterering*, som dette fenomenet kan kalles, er nyttig på flere vis. For et ensembles indre dynamikk er det en god variasjonsmulighet at instrumentene ikke hele tiden trenger å operere i separate sfærer, men at de kan skride over i hverandres

musikalske idéer. I tillegg kan to eller flere instrumenter også skape noe som kan kalles en *komposittlyd*, hvor instrumentene sammen skaper et hele som ikke kan skilles fra hverandre. Lyden av en saksofon og trompet som sammen blander sine spektrale karakteristikk blir lyden av et nytt komposittinstrument. Dette fenomenet har Streifenjunkt mestret i stykket *Utligning*, lytteeksempel 1.3.

Det er selvfølgelig mye lettere å finne komposittlyder i homogene instrumenteringer som Streifenjunkt eller i en strykeseksjon som i Ligetis *Lontano*, hvor tonemateriale og støymateriale lett blander seg, enn heterogene instrumenteringer med færre overlappende områder. Det er nok grunnen til at overlappende orkesterering høres svært sjelden i en jazzkvarsett med saksofon, piano, bass og trommer. Vi hører samme fenomen i Sheriffs of Nothingness, en duo sammensatt av Ole-Henrik Moe på bratsj og Kari Rønnekleiv på fiolin. I lytteeksempel 1.5: *Melanisian Trolls* (2012) er de to instrumentene så vevd sammen og overlappende, at det er vanskelig både å høre hvor mange instrumenter det er som spiller, og hvilke lyder som kommer fra hvilke instrument. De musikalske artikulasjonene virker fullstendig frigjort fra instrumentterritoriene: vi hører ikke lengre to instrument, men en serie musikalske elementer som skaper et komplekst, akustisk relasjonsnettverk.

Kroppens frigjøring fra klassiske idealer

I veien mot en åpnere og mer fleksibel distribusjon av makt innad i et ensemble, er det ikke kun snakk om å omfordele konvensjonelle musikalske roller. En frigjøring fra instrumentenes tradisjonelle funksjoner, innebærer også det å skape helt nye former for roller. Det finnes ingen musikkform i verden hvor særegne instrumentavgrensninger forekommer så ofte som i improvisasjonsmusikken. Dette er naturlig nok knyttet til den direkte, fysiske kontakten man som improvisatør har til instrumentet. Mens en komponist ofte må prøve seg fram til nye klangfarger via en musiker, og en samtidsmusiker forholde seg til instruksjoner fra komponist og dirigent, kan en improvisatør intuitivt finne fram til nye muligheter på instrumentet sitt, noen ganger også mens han spiller foran et publikum. Det er også en forskjell knyttet til forventninger: mens en klassisk musiker er forventet å beherske et visst repertoar og tjene en spesifikk funksjon, er improvisasjonsmusikeren fri til å finne nye funksjoner uten å tenke på at han trenger å tjene en forhåndsbestemt rolle.

Også i forkastning av klassiske klangidealer finnes det en ideologisk dimensjon. Det handler om at musikken kan begynne med det naturlige, fysiske utgangspunkt, framfor å ta utgangspunkt i forventninger til hva instrumentet burde gjøre. Mens forskjellige former for idiomatiske dominanser setter enkeltmusikerne inn i et forventningssystem om hva slags funksjon f.eks. en bass eller

perkusjonist skal fylle, er man i improvisasjonsmusikken i større grad fri fra dette og kan la musikken ta form i det fysiske møtet mellom instrument og musiker. Dette eksperimenteringsrommet er noe som kan kobles til Rancières *lekbegrep*, hentet fra både Kant og Schiller, som kan defineres som en tilstand hvor mennesket leker uten å handle i noen andres interesse, og som Rancière mener kanskje er den eneste tilstanden hvor mennesket egentlig kan sies å være fritt. «I sin snevreste definisjon er lek en aktivitet som ikke har annet formål enn seg selv, som ikke foregir å ha noen virkningsfull makt over ting og mennesker» (Rancière, 2008, s. 540-541). Rancière er veldig opptatt av kunstens frigjøring fra politikken og kapitalens lange armer, som for ham representerer dominansen. Disse kreftene, eller systemene, strukturerer menneskenes rom for utfoldelse. Det er først når kunsten er reddet fra trusselen om å bli tatt opp i disse, at man kan «redde den heterogene sanseligheten som er selve kjernen i kunsten» (Rancière, 2008, s. 548). Kunstens heterogene sanselighet er opprettelsen av et sanserom utenfor menneskets alminnelige hverdags erfaring, som gjennom verkets form, uavhengig fra verdens dominanser, «kan forklare herredømmet eller konfrontere verdens aktuelle tilstand med hva verden kunne være» (Rancière, 2008, s. 550).

Lekens frihet muliggjør for Rancière en uavhengighet fra realpolitikken og kapitalen, og fra å bli en fungerende brikke i dette store spillets mekanikk. En politisk kunst, blir ifølge Rancière, en kunst som er fri fra politikken eller kapitalens strukturering av menneskets rom for utfoldelse, og som gjennom sin uavhengighet og separasjon fra hverdags erfaringen, kan bli «en materiell foregripelse av en annen samfunnskonfigurasjon» (Rancière, 2008, s. 542). Rancière trekker fram forskjellen på en arbeider, som kun er en slave av systemet, og kunsteren som gjennom leken kan fri seg fra det: «Lekens frihet står i motsetning til arbeidets slaveri» (Rancière, 2008, s. 541). Kjernen i kunstens for Rancière er dens frigjøring fra dominansen, og den resulterende heterogene sanselighet.

Jeg velger å bruke Rancières teori om dannelse av dominansstrukturer, dissens og frigjøring i beskrivelsen av de indre maktfordelinger som er gitt av den vestlige musikalske tradisjonen, og som man som improvisasjonsmusiker prøver å fri seg fra. Lekens frihet betyr for improvisasjonsmusikerens del, at man som musiker er fri til å forme musikken som man vil, og ikke er tvunget inn i et estetisk forventningssystem som tradisjonen er. Det er opprettelsen av dette eksperimenteringsrommet, hvor man kan *leke* uten å handle i tradisjonens interesse, som er en essensiell del av improvisasjonsmusikkens frigjøring, eller dens «begynnelse i frihet», selv om jeg unngår å gå inn i hvilke politiske konsekvenser en slik ny inndeling av det sanselige rom kan ha. Det er likevel en politisk og økonomisk dimensjon tilstede, også i dominansen jeg snakker om: musikkens salgbarhet, og de konvensjonelle musikkformenes plass i media og offentligheten forøvrig. Dominansen, i mitt tilfelle, blir da ikke utelukkende et uttrykk for den musikalske konvensjonen,

men også dens dominerende plass i verden. Improvisasjonsmusikken har omfavnet det vi med Rancière kan kalle en *heterogen sanselighet*, ikke først og fremst ved å skape et rom utenfor den alminnelige verden, men ved å ikke tvinge dominansens klang- og skjønnhetsidealer over på musikken som skapes.

Selv om improvisasjonsmusikken er fri fra det vestlige notasjonssystemets strukturering av kroppslige uttrykk, kan man kanskje si at et av de tydeligste stegene bort fra standardiserte skjønnhetsideal i musikken, finnes hos vokalistene i populærmusikken fra 60- og 70-tallet. Helt enkelt starter vokalistene i populærmusikken med utgangspunkt i kroppen selv. Hører man på Nico synge *All tomorrow's parties* med Velvet Underground (1974), lytteeksempel 1.6, er dette milevis unna et klassisk sangideal, og det er også en omdefinering av hvordan en kvinne kan synge i et band. Men selv om Nico var revolusjonerende da hun kom, skjer etableringen av nye estetiske dominanser raskt. Det å synge som henne i dag, vil ikke utfordre konvensjonene i like stor grad som det gjorde i 1967. Poenget er likevel at hennes naturlige stemmebruk først ble skapt i et eksperimenteringsrom hvor kropp, øre og instrument kunne møtes i fri lek, og at kroppen selv er utgangspunktet for å finne nye uttrykksformer.

Dette trekker jeg fram for å understreke at en improvisasjonsmusikers estetiske frigjøringsprosess ikke kun består av en modernistisk kartlegging av mulige uttrykksformer og nye materielle byggestener og teknikker; det er også en prosess hvor kroppen selv blir i sentrum, og at man gjennom leken kan eksperimentere med den som utgangspunkt. Den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) skriver: «Musikere gir et ennå bedre eksempel på, hvordan vanen hverken hører hjemme i tanken eller i den objektive kropp, men i kroppen som formidler av en verden» (Merleau-Ponty, 1994, s. 100). Kroppen selv, mener Merleau-Ponty, er utgangspunktet for den store mengden informasjon som kommuniseres fra et menneske. Når et menneske kommuniserer i en samtale, bruker det ikke bare ord, men et bredt uttrykksregister som inkluderer hele menneskets væremåte: dets gester, tonefall, temperament, nøling, skurr i stemmen osv. Det finnes et stort antall fysiske og artikulerende elementer som bidrar til mengden av tilkjennegivende informasjon som et menneske kommuniserer, og disse ofte svært kroppsnære og individuelle elementene vil forsvinne i en tekstlig gjengiving av den samme samtalen. Et mål for musikere burde være å kunne ta tak i denne rikdommen av individets spesifikke væremåter og kommunisere dette gjennom musikken. Kroppen kan da bli en «formidler av en verden», framfor en bærer av en dominerende tradisjon som er begrenset til normative måter å uttrykke seg på. I denne frigjøringsprosessen som vi snart skal ta fatt på, er frigjøringen fra det vestlige notasjonssystemets begrensninger en viktig del av arbeidet. Med kroppen som utgangspunkt, tar den improviserende

musikken tak i menneskets multidimensjonale uttrykkspotensiale, og siden den hverken opererer med standardiserte klangideal, eller visuelle, generaliserende reduksjoner i form av et notasjonssystem, har improvisasjonsmusikeren muligheten til å ta tak i sitt eget dypt, personlige klangpotensial. Når man hører Sofia Jernberg (f. 1983) synge er skurren og støyen i stemmen blitt til vesentlige byggesteiner i musikken.

Det høres kanskje litt utopisk ut at man ved å forkaste klassiske, standardiserte instrumentidealer kommer fram til en mer «autentiske» uttrykksformer. Det skal likevel ikke ses bort i fra, at det er en betydelig frigjøring at man som musiker ikke lenger trenger å tjene noen forhåndsbestemt idiomatisk rolle, og at man er fri til å forme sitt eget materiale med ens egne naturlige, fysikalske utgangspunkt. Man er fri til å hengi seg til *leken*. Derfor kan improvisasjonsmusikkens frigjøring fra notasjonssystemets og den vestlige musikktradisjons begrensninger og forventninger være et godt eksempel på den heterogene sanselighet som Rancièr skriver om.

Frigjøring fra notasjonens «gitter»

Det er kanskje på grunn av vestlig notasjonspraksis at den vestlige kunstmusikkens fokus historisk sett har vært på toner og melodilinjer framfor lydlige kvaliteter. Pierre Boulez (f. 1925) skrev så sent som i 1971 at «tone og varighet virker for meg å forme grunnen for en kompositorisk dialektikk, hvor intensitet og klang hører hjemme i sekundære kategorier» (Wishart, 1996, s. 6). Komponisten Trevor Wishart tar tak i dette sitatet i sin bok *On Sonic Art* og forteller om hvordan vestlig notasjonspraksis har skapt måter å lage musikk på: «notasjonens prioriteringer reflekterer ikke bare musikalske prioriteringer - de skaper dem» (Wishart, 1996, s. 11). Wishart beskriver det vestlige notasjonssystemet som et todimensjonalt *gitter*, hvor tonehøyde og tonelengde plasseres øverst i hierarkiet, mens klanglige elementer, som ofte vanskelig lar seg noteres, kommer lengre ned på listen. Notasjonssystemet skaper en form for musikk, som igjen skaper en spesifikk instrumentteknologi for å spille denne musikken. Pianoet, representerer ifølge Wishart, «den ultimate rasjonaliseringen av et gitterbasert musikk-syn» (Wishart, 1996, s. 29). Han understreker at det er viktig å forstå at gitteret er en konseptuell konstruksjon: «Det er vi som har bestemt oss å konstruere vår musikalske arkitektur på dette gitteret» (Wishart, 1996, s. 29). Det er altså ikke naturgitt at våre musikalske prioriteringer er som de er. Notasjonssystemet er et konstruert konsept som stiller visse type spørsmål, og utelater mange andre.

Komponisten Henry Cowell (1897-1965) foreslo i teksten *Joys of Noise* allerede i 1929 en annen inndeling av musikalske elementer enn det notasjonssystemet gir oss, en inndeling hvor tilstede-

værelsen av aperiodiske vibrasjoner er tatt med: «Før lyd kan bli delt inn i melodi og harmoni, er det en mer primær inndeling som bør finne sted: en inndeling mellom *tone* - eller lyd produsert av periodiske vibrasjoner - og *støy* - som er lyd produsert av aperiodiske vibrasjoner» (Cowell, 2004, s. 23). Aperiodiske vibrasjoner er, viser Cowell oss, tilstede overalt i musikken. Det finnes ingen toner som er frigjort fra en eller annen form for støy, da «det finnes et støyelement i tonen til alle våre musikkinstrumenter» (Cowell, 2004, s. 23). Dette må vi lære oss å se på som en positiv ting: «Siden støyens sykdom gjennomtrenger all musikk, er den eneste håpefulle vei å se på støybakterien, lik bakterier i ost, som en god mikrobe, som kan gi gleder som tidligere har vært skjulte for lytteren» (Cowell, 2004, s. 23). Denne støyen blir i første omgang kanskje kun en positiv sideeffekt i den konvensjonelle, noterte musikken. Cowell selv var en tidlig pioner i å eksperimentere med alternative spilleteknikker, og motarbeidet notasjonssystemets begrensninger ved å finne opp nye måter å notere de nye lydene på. Stykket *Banshee* (1925), lytteeksempel 1.7, består først og fremst av skraping direkte på pianostrengene; *insidepiano*-teknikker, som vi hørte Magda Mayas har videreutviklet nesten et århundre senere.

For både Cowell og komponisten Edgar Varèse ble perkusjon et viktig element for å komme bort fra en musikk basert på pianoets begrensede, akustiske virkelighet. Perkusjonen ble sett på som en naturlig støymaker som kunne bringe den vanlige verdens lyder inn i musikken, og gi musikken en støydimensjon man, i alle fall på den tiden, ikke fikk ut av andre konvensjonelle vestlige instrumenter. Edgard Varèse var også tidlig ute med å eksperimentere med elektroniske instrumenter. I hans kamp for lydets frigjøring fra den noterte og tempererte akustiske virkeligheten, drømte han om «en lydproduserende maskin» i motsetning til vanlig instrumenter som han mente kun var «lydreproduserende». Denne maskinen skulle sørge for en «frigjøring fra det vilkårlige, tempererte systemet, [...] uventet omfang i lave og høye registre, nye harmoniske prakter man kan oppnå ved bruk av sub-harmoniske kombinasjoner som nå er umulige; muligheten til å oppnå hvilken som helst differensiering av klang, av lydkombinasjoner» (Varèse, 2004, s. 19).

De akustiske instrumentene har på grunn av de estetiske frigjøringsprosessene i den eksperimentelle musikken, og de nye teknikkene som er kommet som et resultat av disse, fått et mye større spillerom i dag enn de hadde på Varèses tid. Siden 60-tallet har den eksperimentelle musikken tøyd instrumentenes grenser: egenartede spillesett, instrumentpreparasjoner og utvidelser skaper ikke bare større muligheter for hvert enkelt instrument, men skaper en helhet hvor disse instrumentene kan brukes til et ubegrenset antall funksjoner og skape nye lydkombinasjoner seg imellom. Det er liten tvil om at den akustiske improvisasjonsmusikken i stor grad har latt seg inspirere av den elektroniske musikkens uendelige muligheter «til å oppnå hvilken som helst differensiering av

klang» (Varèse, 2004, s. 19). Kompositorisk sett gir det store variasjonsmuligheter når alle instrumenter kan operere i alle registre, og ta på seg forskjellige fundamentale og ornamentale roller i musikken. Improvisasjonsmusikeren er «lydproduserende» i Varèses definisjon: i denne musikken finnes ingen notasjon som skal reproduseres, ingen gitterbasert informasjon som må prosesseres og gjøres om til lyd.

Muntlighet og audioinskripsjon

Leter man i muntlige musikktradisjoner, hører man ofte musikk som er bygd opp på en annen måte enn gjennom det vestlige gittersystemet. Wishart nevner blant annet jazzsang og japansk jorurisang, som tradisjoner som vanskelig kan plasseres på dette gitteret, fordi kjerneelementene i disse uttrykkene ikke finnes på en slik todimensjonal konstruksjon som den vestlige kunstmusikken befinner seg på: «Vi burde i det minste bli bevisst på at den strenge separasjonen mellom tone og klang er et resultat av måten vi har konstruert vår musikalske virkelighet» (Wishart, 1996, s. 58). Improvisasjonsmusikken har mye til felles med muntlige musikktradisjoner, som ofte spilles uten noen form for visuell mediator i form av et notasjonssystem. Men mens muntlig tradisjonsmusikk blir overlevert fra generasjon til generasjon og ofte har en bestemt kulturhistorisk funksjon i samfunnet den er skapt i, er improvisasjonsmusikken i utgangspunktet en mer «historieløs» musikk. Det er ikke uten grunn at Derek Bailey kalte musikkformen han spilte for en non-idiomatisk improvisasjonsmusikk. Man kan spørre seg hvordan man med et slikt uhandgripelig utgangspunkt, uten noen form for notasjon, kan arbeide med kompleks og subtil strukturering av musikken. Boulez, som i alle fall på 70-tallet hadde lite til overs for improvisasjonsformen, skrev at: «Vi kan ikke tillegge våre egne affektive, intellektuelle eller personlige strukturer på en grunnmur av denne sorten» (Boulez, 1975, s. 65).

En av grunnene til at improvisasjonsmusikere har vært i stand til å gå dypt inn i sine egne og kollektivets lyder, er uten tvil deres forhold til fonografiet. Fra å være en musikkform som hovedsakelig ble opplevd live, lytter den yngre generasjonen i dag av praktiske grunner oftere på innspilt musikk enn de går på konsert, og det har hatt store ringvirkninger i måten musikk blir skapt på og hvordan den høres ut. Fonografiet har forandret menneskets syn på musikkens flyktighet, i mindre grad er musikk noe som spilles én gang og aldri kan repeteres. Selv om en konsert aldri blir det samme på plate, at man aldri kan dokumentere den faktiske *hendelsen*, så har denne intime betnelsen til opptaksmediet forsterket improvisasjonsmusikkens ønske om en tydelig individuell og kollektiv materialkonstituering.

De aller fleste improvisasjonsensembler i dag bruker audioteknologi flittig, ikke bare for sin mnemoniske funksjon, men også for analyse av både individuelt og kollektivt materiale, samt muligheter for formmessige analyser av de kollektive komposisjonene. Innspillingsutstyr er nå billigere og mer mobilt enn tidligere, og det gjør at man stort sett kan spille inn alt man gjør. Det gir muligheter for musikkformer ikke basert på det vestlige «gitteret» til en form for inskripsjon, hvor musikerne «objektivt» kan lytte til lyden på en måte som ikke før har vært mulig. Det er vanskelig å tenke for seg subtiliteten i den kollektive samskapingen i improvisasjonsmusikk i dag uten denne muligheten for inskripsjon. Lydinnspilling har blitt improvisasjonsmusikernes komposisjonsverktøy og notasjonssystem.

Bruk av audioteknologi muliggjør det Trevor Wishart beskriver som en improvisasjonsmusikers eksternaliserings- og reinternaliseringsprosess: muligheten for å undersøke, forandre og videre tilegne seg nytt materiale. «I en etablert fremføringspraksis blir noen artikulasjoner, enten ubevisst eller bevisst gjennom øving, del av kroppens naturlige refleksmønstre. Akkurat som det å gå er en fullstendig naturlig og ubevisst aktivitet for voksne, er det en smertefull læringsprosess for barn. Når disse bevegelsesmønstrene er lært blir de internalisert og trenger ikke bevisst handling for å kunne utføres [...] Det samme kan sies om forskjellige aspekter ved musikkens fremføringspraksis. Likevel kan man faktisk bli gjort bevisst på disse 'naturlige refleksene' i atferden ved å undersøke dem, slik at de bevisst kan kontrolleres, forandres, utvikles og videre artikuleres» (Wishart, 1996, s. 103-104).³ Denne prosessen blir mulig i mye større grad ved bruk av innspillingsteknologi, som gir improvisasjonsmusikeren større mulighet for en materiell og strukturell oversikt over ofte svært kroppsnært materiale. «Slik kan de nye gestiske prosedyrene igjen bli internalisert for å ta del i kroppens 'naturlige refleksmønstre'. Denne prosessen av eksternalisering og reinternalisering av ens egne reflekser er et vesentlig særtrekk av det å lære å bli en friimproviserende musiker» (Wishart, 1996, s. 104).

Denne eksternaliserings- og reinternaliseringsprosessen via audio har etterhvert blitt så dagligdags at det nå er mer korrekt å si at den har blitt en del av improvisasjonsmusikerens indirekte komposisjonsprosess. Siden man hele tiden eksternaliserer materialet man spiller ved å lytte til konserter og innspillinger, er ikke denne prosessen så svart/hvit som en eksternalisering/reinternalisering legger opp til: det er mer snakk om å konstant raffinere sitt eget materiale ved bruk av audioteknologi. Framfor å si at denne teknologien hjelper musikere å bevisstgjøre seg og forandre sine egne naturlige refleksmønstre, vil jeg med min egen terminologi si at audioteknologi er blitt en helt

³ Kroppens naturlige refleksmønstre er her oversatt fra begrepet 'second nature', som er vanskelig å direkte oversette til norsk. Viser til versjon på originalårsåket i appendiks.

essensiell del av improvisasjonsmusikerens indirekte komposisjonsprosess og i etableringen av individuelle og kollektive mulighetsrom.

Multiplekse lydstrukturer

Bruk av audioteknologi åpner også for en mer detaljorientert forming av komplekse lydobjekter. Hadde Streifenjunkt vært en jazzduo av det konvensjonelle slaget, hadde vi hørt to melodiske linjer, vekslende mer eller mindre mellom solistiske og akkompagnerende roller. I deres duo har det vertikale rommet blitt åpnet: instrumentenes vertikale dimensjon, deres spektrale register, blander seg og skaper en kompleks harmonisk helhet. Dette åpner for en frigjøring fra det horisontale lytteregimet som ble nevnt i begynnelsen av dette kapitlet. Jim Denley, saksofonisten i MURAL, ser visse likheter mellom den franske spektralmusikken og improvisasjonsmusikernes interesse i det spektrale feltet, selv om musikken lyder veldig forskjellig: «Jeg ser på denne interessen i å frigi instrumentene til å ekspandere i det harmoniske spektrum, å ikke bare spille grunntoner, som veldig spektralt» (Denley, 2014).

Trevor Wishart introduserte begrepet *multiplexes* i *On Sonic Art*, og beskriver dem som «lyder av ustabil morfologi [...] disse lydene er sammenhengende på den måten at de forblir konstante mens den umiddelbare tilstanden til objektet forandres på et diskontinuerlig vis» (Wishart, 1996, s. 95). *Multiplex* er altså en musikalsk byggesten med komplekse vertikale klangkarakteristikker. Wishart ønsker ikke å dele inn lydobjektene i forskjellige parametre, men heller se på dem som *lydtotaliteter*, noe som kan knyttes til hans arbeid som elektroakustisk komponist, hvor Wishart for det meste arbeider med innspilte komplekse lydobjekter som bearbeides elektronisk. I en akustisk improvisasjonsmusikk har man en helt annen mulighet til å bearbeide de forskjellige lagene i lydobjektene, på grunn av at lydobjektene produseres av kroppen i samspill med instrumentet. I min søken etter å finne begreper for å analysere musikkens vertikale dimensjoner, vil jeg reappropriere begrepet hans til å bety når én lydkilde opererer med flere simultane, uavhengige vertikale lag. Musikerens egenskap til å lytte etter og spille sammen med de forskjellige vertikale lagene i lydtotalitetene musikerne produserer, utgjør en viktig del av MURALS samspillform.

Noe som skiller improvisasjonsmusikken fra annen musikk, er hyppigheten i bruk av multiplekse lydstrukturer. *Multiphonics*, hvor ett monofonisk instrument spiller flere toner samtidig, kan nesten sies å være en del av et standardvokabular til blåsere innen improvisasjonsmusikk, og samtidsmusikk forøvrig. Fra et kompositorisk ståsted virker det logisk at antall linjer i musikken ikke nødvendigvis burde trenge å samsvare med antall musikere. Komplekse interne relasjoner i

musikken finnes i overflod i analog og digital elektronisk musikk siden Varèses eksperimenter på 50-tallet, og man kan kanskje hevde at den akustiske musikken har tilegnet noe av klangkompleksiteten man finner i denne musikken. For å gå tilbake til orkesterperkusjonistens klangfleksibilitet, som i tillegg til å være akustisk fri også kan spille flere lag i musikken fordi han har flere hender å spille med, har multiplekse lyder vært veldig viktig i å skape et større antall relasjoner mellom lydelementene i improvisasjonsmusikkens ofte små ensembler. Unngår man å spille grunntoner, som Denley nevnte tidligere, åpner man opp instrumentet til mye spektral informasjon, hvor både harmonisk og støyrelatert materiale kan formes og artikuleres av musikeren. Multipleksstrukturene gir da musikerne en *multifunksjonalitet*, hvor ett instrument har muligheter til å oppholde seg i forskjellige territorier og ha forskjellige funksjoner på samme tid.

Multipleksfenomenet kommer ekstra tydelig fram når man hører det i stemmen. Ikke noe annet instrument er i så sterk grad knyttet til formidlingen av den singulære melodiske linjen som stemmen, og på grunn av disse forventningene blir effekten ekstra stor. I vokalimprovisasjonene til Sofia Jernberg kan man noen ganger høre tre eller fire lag samtidig. I lytteeksempel 1.8, hører vi et stort antall ulike *multiplekse lyder*. Stykket starter med filtrerte overtoner sunget over en støymasse i stemmens mellomregister. Støymassen lager også interne artikulasjoner innad i tonene på topp, og sammen danner disse elementene et komplekst lydobjekt. Ved 0:50 introduserer Jernberg en sunget periodisk frekvens lenger nede i registeret. Det er i alle fall fire lag tilstede i denne musikken på det tidspunktet, som virker autonome, selv om de likevel relateres til samme stemmes innpust og utpust. Det høres nesten ut som en akkord spilt av fire selvstendige instrument. Jernberg arbeider kompositorisk, trekker fra lag og legger til nye utover i stykket. Det er som jeg selv kan velge hvordan jeg vil lytte til denne musikken: til forskjellige lag i den lineære dimensjonen, eller musikkens vertikale klangkarakteristikker, eller hvordan små klangdetaljer forholder seg til hverandre.

Jernberg skaper en musikk som man sjelden hører sunget fra én enkelt stemme. Denne multifunksjonaliteten i solomusikk er noe som også kan høres i mitt soloarbeid på tolvstrengsgitar, lytteeksempel 1.9, hvor jeg jobber med et i på overflaten repetitivt utgangspunkt. Høyrehånden jobber rytmisk konstant mens den filtrerer ut forskjellige lag med overtoner fra gitarens åpne strenger. Selv om dette er musikk fra et soloinstrument, er det langt fra kun ett element tilstede: et stort harmonisk spektrum er i bruk samtidig, med vertikale lag som kan prosesseres uavhengig av hverandre. I lytteeksempel 1.10 hører vi et godt eksempel på Jim Denleys arbeider med multiplekse lydstrukturer i saksofonen. Denley forklarer at at han «bruker spytt på saksofonflisen for å fraktalisere tonen. Små dråper væske spretter på flisa, som ris på en vibrerende høyttaler» (Denley, 2014).

Når en enkeltmusikers individuelle materiale har mulighet til å være multifunksjonelt på denne måten, handler samspillet om hvordan dette rike individuelle utgangspunktet kan flettes inn i en kollektiv vev. Dette gir mulighet for et samspill både i den horisontale og i den vertikale dimensjonen i musikken. De forskjellige instrumentene kan for eksempel ta del i hverandres spektrale register, som vi hørte i Streifenjunkos stykke *Utligning*. Man kan også skape et nettverk av et stort antall elementer som relaterer til hverandre på forskjellige vis, som i Sheriffs of Nothingness' *Melanesian trolls*. Musikerens frigjøring fra sitt instruments tradisjonelle funksjoner, og ekspansjon inn i et vertikalt univers, hvor man kan ta på seg forskjellige funksjoner samtidig, er et helt vesentlig aspekt ved MURALs samspillsform. Vi skal i de neste delene se hvordan en slik vertikal ekspansjon kan frigjøre både musiker og lytter.

I alle tre eksemplene over, hører vi instrumentene uprosessert og uten bruk av eksterne objekter og preparasjoner. Preparerte instrumenter har siden John Cage innførte praksisen med *Sonatas & Interludes for Prepared Piano* (1948) blitt svært vanlig i improvisasjonsmusikken. Man kan se på preparering av instrumentet som en måte å modifisere overtonespekteret til instrumentet. I tillegg forsvinner ofte grunntonen fra klangen, slik at lytterens oppmerksomhet blir ledet i retning av nesten kaotiske spektrale karakteristikk. Vi skal i analysen av MURALs musikk i tredje del, se at Jim Denley bruker preparert saksofon flittig, for å komme bort i fra grunntonene og ekspandere i det vertikale.

Horisontal og verikal lytting

Horisontalitet og *vertikalitet* er måter å lytte til musikk på, hvor den ene er musikkens utfoldelse i tid, den andre er musikkens utstrekning i det spektrale register. James Tenney kaller disse dimensjonene for temporalitet og spektralitet. Det mest banale eksemplet på de to dimensjonene er hvis man først spiller de hvite tangentene som en klusterakkord, og deretter som en skala. Førstnevnte, klusterakkorden, har en kompleks vertikal struktur, mens de horisontale karakteristikkene kun er akkordens gradvise forsvinning. Det andre eksemplet, skalaen, har lite vertikal informasjon, og tar form som en melodilinje som lytteren blir fortalt å følge. Nå er det ingen musikk som finnes utelukkende i kun én av dimensjonene. All musikk har en horisontal dimensjon, da lyd eksisterer og forandrer seg i tiden. Og i tillegg har en enkelt tone også overtoner, et harmonisk spektrum. Det som er essensielt her er hvilken av dimensjonene man som musiker har valgt å fokusere på, og hva man ønsker at lytteren skal lytte etter. Spiller man en skala i hurtig tempo, er det for lite tid for lytteren å prosessere mye av den vertikale informasjon i enkelttonene. Hvis man spiller en tone gjentatte ganger etter hverandre, blir man plutselig bevisst på overtonene

som er tilstede. Dette kommer tydelig fram i lytteeksempel 1.9, hvor grunnakkorden gitaren spiller kun forandres på detaljplan over flere minutter, og på grunn av musikkens statiske karakter i den horisontale dimensjonen, blir lytteren bevisst på et stort antall ulike elementer i gitarens vertikale univers.

Historisk sett har den horisontale lyttemodus dominert i den vestlige musikken, men siden 60-tallet i har disse to dimensjonene, i alle fall når man snakker om europeisk musikk, blitt mer sidestilt. Dette har vært en del av den eksperimentelle samtidsmusikkens frigjøringsprosesser. I verkene til La Monte Young og Eliane Radigue er klangforskjeller i musikkens vertikale dimensjon mer merkbare enn den horisontale utviklingen, som kan være veldig statisk. Man kan nesten si at i deres musikk er det faktisk det vertikale elementet som dominerer over det horisontale. I Radigues stykke *Geelriandre* (1972), lytteeksempel 1.11, produserer en ARP synthesizer og et preparert piano vertikale komposittklanger. Det preparerte pianoet, som har en mindre konstant lydmasse enn synthesizeren, bidrar med noen få horisontale hendelser i form av attack, men så snart de er slått an glir pianoklangene raskt og sømløst inn i overtonespekteret til synthesizeren.

Jim Denley trekker fram Evan Parkers trio med Barry Guy og Paul Lytton som et forsøk på å åpne for at musikken skal kunne lyttes til både vertikalt og horisontalt. De har prøvd å fjerne barrierene mellom instrumentene ved at alle musikerne spiller hurtige fraser i alle registre: «De gjorde noe ganske fantastisk: å fullstendig fraktalisere alle elementene i musikken. Barry spiller hurtige fraser over hele bassen hele tiden, mens Evan Parker og Paul Lytton gjorde akkurat det samme. Det er som tre parallelle universer; de spiller egentlig alle tre en fullstendig fraktalisert solo som de prøver å blande sammen med to andre fraktaliserte soli. Og effekten er utrolig» (Denley, 2014). Denley mener dette frigjør lytteren til hvordan man kan lytte til musikken, som er fri til å skape musikken i sitt eget hode. «Som lytter hvis man bare skulle følge Evans linje, som man er ment å gjøre i et jazzband, [vil musikerne] i denne trioen at du skal lytte til det vertikale, de tre universene i aksjon samtidig, men man kan også velge selv. Man kan også filtrere ut en hel del info, og bare følge Barry Guy en stund hvis man ønsker det. På et vis er mange valg overlatt til lytteren, lytteren lager på en måte musikken i sitt eget hode» (Denley, 2014). Hører man på lytteeksempel 1.12, er det ikke først og fremst instrumentenes spektrale register som blander seg i Evan Parkers trio, men en overveldende mengde artikulasjoner av aperiodiske lyder. Perkussiv støy fra alle instrumentene blander seg til en sydende gryte av energi som raser framover i høyt tempo. På grunn av den tette aktiviteten i alle dimensjoner og territorier, spiller trioen en musikk hvor «den frigjorte lytter» selv vil kunne velge mellom å lytte til den horisontale og vertikale dimensjonen, og som Denley sier «skape musikken i sitt eget hode».

Skal man åpne opp for lytting til den vertikale, spektrale dimensjonen til musikken må det kompenseres med mindre informasjon i den horisontale. I tilknytning til min egen musikk, er jeg ikke bare opptatt av frigjøring fra det horisontale lytterregimes dominans i musikken, da dette er en frigjøringsprosess som har vært gjort allerede for femti år siden. Jeg prøver heller å finne en balanse mellom de vertikale og horisontale dimensjonene, å ikke havne under hverken det horisontale eller det vertikale regimes dominans, men å ha mulighet til å bruke begge to, slik at man unngår å diktere hvordan lytteren og en selv skal lytte til musikken. Trioen MURAL, som jeg skriver om i oppgavens tredje del, er for meg et godt eksempel på en musikk som oscillerer mellom vertikal og horisontal lyttemodus. Stykket *Saturated field*, lytteeksempel 1.13, består av overtonespektrum med artikulasjoner og attack fra alle instrument. Territoriene glir over i hverandre, og skaper et perseptuelt nettverk som er horisontalt og vertikalt på samme tid.

Å bryte opp det lineære

I denne sammenhengen vil jeg trekke fram en parallell i dansen. Koreografen Deborah Hay (f. 1941), som på sekstitallet var tilknyttet miljøet rundt John Cage og Merce Cunningham, har i sitt arbeide jobbet med å bryte opp et lineært narrativ, både for den utøvende danseren og for publikummeren som ser på. Deborah Hay ser heller på sin fremføringspraksis som «et kontinuerlig utvidende nettverk av perseptuelle aktiviteter» (Hay, 2013, 19:31). For at dette skal være mulig forteller hun at man må bryte opp ens «medfødte sekvensering av bevegelsesretningens seksvenser» (Hay, 2013, 28:01), altså å bryte med det lineære narrativs dominans over andre måter å lese et stykke på. Dette synes jeg er en passende parallell til improvisasjonsmusikkens frigjøring fra en endimensjonal måte å bli lyttet til. Jeg har tidligere beskrevet både MURALs *Saturated field* og Sheriffs of Nothingness' *Melanesian trolls* som stykker som framfor å bruke et tradisjonelt narrativ, kan ses på som akustiske relasjonsnettverk. I musikken har jeg kalt dette å bryte med det horisontale lytterregimet.

I stykket *No time to Fly* (2010) står det i partituret at danseren skal «forbli posisjonsløs ved dørstokken til hver forandring, for å gi opp væremåten som driver deg framover til det neste øyeblikket» (Hay, 2013, 27:30). Uttrykket *posisjonsløs* forteller her om en åpen holdning til hvert øyeblikk, et ønske om å finne flere relasjoner mellom stykkets elementer enn det den lineære sekvensen gir oss. I likhet med Cage og Cunningham, var Hay interessert i Zenbuddhisme og hvordan man kan berike ens opplevelse av øyeblikket ved å se på det som noe annet enn som en del av en lineær sekvens. Hun er kritisk til det vestlige menneskets ensidige fokus på det lineære: «Hva hvis alle cellene i kroppen din samtidig, har potensiale til å velge å gi opp vanen å kun vende seg

mot én enkelt retning?» (Hay, 2013, 36:35). Oppbrytningen av det dominerende lineære narrativ får andre type utfordringer i dansen enn i musikken, men vestens preferanse for sekvensen har vært like tydelig i begge kunstformer. Muligheten til å se i flere retninger samtidig er en utopi som Deborah Hay har brukt for å komme seg bort fra det lineære: «Vi er aldri vendt mot kun én enkelt retning, vi bare fortsetter å oppføre oss som om vi gjør det» (Hay, 2013, 36:53). I musikken burde det være ganske enkelt å lytte i andre retninger enn framover, men for at det skal være mulig er det mange musikalske konvensjoner som først må brytes ned.

Ønsket om å bryte med det lineære narrativ har ledet MURAL til en samspillsform hvor vi har gått bort fra jazzens *reaksjonsorienterte* måte å spille sammen på, hvor energiske innfall imiteres eller svares på umiddelbart i et annet instrument. MURAL har utviklet det som jeg har valgt å kalle en *relasjonsorientert interaksjonsform*, hvor man orienterer seg i forhold til relasjonene mellom de ulike elementene innad i de ulike lydene. Hvis Jim Denley spiller multipleksmateriale som han gjorde i lytteeksempel 1.10, kan jeg gå inn i samspillet med ham på mange forskjellige vis. Jeg tolker hans bidrag som en *lydtotalitet*, hvor jeg også har makt til å påvirke hvordan lytteren oppfatter hans materiale. Jeg kan velge å understreke de perkussive elementene i lyden hans, jeg kan velge å gå inn i de høyfrekvente artikulasjonene på toppen, eller jeg kan velge å understreke grunntonen som ligger på bunnen. Det er ikke uvanlig at i alle fall ett av elementene innad i en musikers lyd, danner en komposittlyd med et element fra et annet instrument. MURALS samspillform handler i stor grad om dette: hvordan man fletter et stort nettverk av lydlige detaljer inn i den kollektive veven. Her er funksjonsoverskridelser og komposittlyder viktige kollektive verktøy i musikken.

Mens en reaksjonsorientert samspillform leder lytteren til å lytte mot spesifikke, lineære hendelser i musikken, kan musikken når den tar form som et akustisk relasjonsnettverk åpne for at lytteren selv kan finne koblinger mellom elementene, en nedbrytning av reseptive hierarkier som forteller lytteren hva han skal lytte etter. Dette er på samme tid en frigjøring i produksjons- og i resepsjonsdelen av musikken. Hvis man sammenligner med en mer reaksjonsorientert «call-and-response» form for interaksjon, kan sistnevnte ses på som en mer endimensjonal måte å holde fast på det horisontale lytteregimet, hvor hendelser i musikkens tidsutstrekning får oppmerksomhet på bekostning av andre elementer.

Menneskepustregimet

En tydelig grunn til at det horisontale regimet har dominert og fortsatt dominerer i vestlig musikk i

dag er den lyriske fraseologien. Historisk sett har den musikalske frasens lengde i vesten, i stor grad vært knyttet til lengden på menneskets utpust. Dette er en selvfølge når man skriver vokalmusikk, men skriver man for andre instrumenter burde man ikke trenge å ta dette hensynet. Koblingen mellom den musikalske frasen og tekststrofen har i vestlig musikk vært fundamental, og dette har hatt stor innvirkning på den vestlige musikkens retorikk og formmessige struktur. Når lytteren kontinuerlig blir tydelig fortalt hva som er en frases begynnelse og slutt, har en formmessig tvetydighet blitt ofret til fordel for en logisk og rasjonell struktur i musikken. Oppløser man menneskepustregimet, og frasene kan få lov til å vare lengre, blir det plutselig vanskeligere for lytteren å dele inn musikken i klare, avdelte fraser, partier, sekvenser og satser. *Intuisjonen* blir da et like viktig verktøy som den logiske analysen, når lytteren står overfor det dilemma når han skal gjøre mening ut av musikken. Hva skal han fokusere på? Hva er det som utgjør musikkens strukturelle grunnmur? Når musikkens former og varigheter er åpne, og måten å lytte til den på ikke er forhåndsbestemt, spiller man for en frigjort lytter. Man kan se på dette som en horisontal eksplosjon i musikken. På samme måten som lytteren blir frigjort, skaper dette bruddet med tradisjonell frasering en frigjort musiker, som slipper å begrense sine idéers lengde til tekststrofens lengde. Dette er en av grunnene til at alle blåsere innen improvisasjonsmusikken i dag, med veldig få unntak, behersker sirkelpust. Evan Parker er en av musikerne som har fått æren for å tatt sirkelpusten inn i den vestlige musikken, og videreutviklet den til å bli en kunstform i seg selv. Hans solostykker på sopransaksofon kan nesten sies å bestå av en eneste lang frase. I lytteeksempel 1.14 hører vi en musikk som raser framover uten åpenbare frasemessige markører. Disse frasene, som er fri fra menneskepustregimet, er også komplekse i seg selv; hele registeret til sopransaksofonen benyttes samtidig i linjer som aldri går i kun én retning. Evan Parker har i en solosetting klart å skape en kompleks, polyfonisk musikk fra et soloinstrument hvor all lyden kommer fra ett menneskes pust.

Både i MURALs *Saturated Field*, i musikken til Evan Parker og i Eliane Radigues stykke finner man forsøk på å frigjøre seg fra en konvensjonell fraseinndeling, og musikken får derfor en mer romlig karakter. I de to sistnevnte stykkene er menneskepustregimet nesten fullstendig fraværende. I MURAL er det den kollektive fraseringen som skaper et uavbrutt akustisk rom; det er vanskelig å si hvor en frase slutter og hvor en annen begynner. Denne romligheten som skapes av den åpne fraseringen skaper også større forhandlingsrom musikerne seg imellom, siden lengden på frasene ikke er begrenset på forhånd. Den horisontale eksplosjonen i musikken, at frasene kan få lov til å vare så lenge de måtte ønske, gir mulighet til å lytte til materialitet, artikulasjoner og klang uten at de blir satt inn i frasemessige tvangstrøyer. Slik kan musikken lettere oppfattes som et «kontinuerlig utvidende perseptuelt nettverk», framfor lineære fraser og sekvenser.

Estetiske frigjøringsprosesser og improvisasjonens rolle

Vi har i denne delen sett på improvisasjonsmusikkens estetiske frigjøringsprosesser: dens søken etter nye funksjoner og musikalske byggestener, etter nye relasjoner mellom de forskjellige elementene i musikken, og ønsket om å lage en musikk som ikke er begrenset av tradisjonell notasjon, klassisk frasering og lydideal. Vi har sett at denne prosessen ikke bare frigjør kunstnerens utfoldelsesrom, men også lytteren, som aktivt må bruke sin egen intuisjon når han gjør mening ut av musikken. Mye av materialet fra oppgavens første del kan sies om veldig mye annen musikk fra det tjuende og tjueførste århundre: mange av frigjøringsprosessene er tilstede i nesten like stor grad i den noterte samtidsmusikken som den er i improvisasjonsmusikken. Hører man på satsen *Disse un poeta*, lytteeksempel 1.15, fra Salvatore Sciarrinos *Quaderno di Strada* (2003), har Sciarrino nesten fullstendig transformert instrumentenes konvensjonelle funksjoner og vokabular. Pianoet brukes for eksempel kun i høyt register, og spiller én og én tone av gangen for å skape en komposittlyd med marimbastemmen. Forholdet mellom instrumentene og baritonsangeren virker også balansert: det kan vanskelig analyseres som et solist- og akkompagnementsforhold, og det til tross for at sangen er den eneste delen i musikken som formidler tekst. Ensemblets vante funksjoner er her blitt fragmenterte og omfordelte, slik at alle musikkens elementer på egalitært vis kan tre inn og ut av lytterens fokus.

Man kan si at både improvisasjonsmusikken og samtidsmusikken har beveget seg mot en likevekt mellom de musikalske elementene, en *ekvivalens*, som er et begrep James Tenney brukte for å beskrive tjuende århundrets musikkens anerkjennelse av at det finnes et «likt potensiale i hvilken som helst lyd til å bli brukt som det grunnleggende element i en musikalsk idé» (Tenney, 2006, s. 8). Tenney anerkjenner at musikkens bærende idéer ikke nødvendigvis trenger å bestå av toner som kan plasseres på det vestlige gittersystemet samlet sammen til et *leitmotiv*, de kan bestå av hvilken som helst lyd. Ekvivalensen Tenney snakker om er resultatet av en frigjøringsprosess som har fjernet materielle hierarkier i musikken, og denne prosessen hører jeg i like stor grad i Sciarrinos *Disse una poeta*, som i MURALs *Saturated field*.

Improvisasjonsmusikken har i noe større grad sin «begynnelse i frihet» sammenlignet med den noterte samtidsmusikken, ikke bare fordi strukturene er mer åpne enn i den komponerte musikken, men også fordi materialet, i stedet for å måtte kommuniseres fra komponist til musiker gjennom et generaliserende notasjonssystem, kan skapes med kroppen som utgangspunkt. Søker man etter nye funksjoner innen samtidsmusikken, og man fortsatt må operere med klassisk skolerte musikere organisert i et strengt orkesterhierarki, er det åpenbart at disse prosessene vil gå saktere. I genereringen av nytt materiale, har improvisasjonsmusikken den fordel at den er fri både for

sosiale hierarkier i skapelsesprosessen og fri fra forventninger til å måtte beherske standardiserte spillesett. Likevel er ikke den største forskjellen mellom disse stykkene først og fremst deres forhold til forskjellige estetiske dominanser, selv om stemmen i Sciarrino noe lettere kan plasseres i en europeisk skjønnhetstradisjon enn Denleys dekonstruerte fløytespill. Den største forskjellen på disse stykkene er den produksjonsmessige situasjonen de er skapt i.

Det er da på tide å spørre seg hvilken rolle selve improvisasjonselementet har i improvisasjonsmusikken; ikke bare som en intuitiv døråpner inn til ukjente, uoppdagede idéer, men som en vesentlig faktor til opprettholdelsen av musikkens egalitære utgangspunkt. At musikken ikke eksisterer på et notark foran deg, og verket, i alle fall i ordets snevreste betydning, ikke finnes før det er spilt, leder til en annen performativ situasjon enn fremføringen av et komponert verk som finnes «utenfor tiden». Konteksten, ens medmusikere og også publikum kan da i større grad påvirke musikken som skapes. Emergerende elementer oppstår i akustikken, i instrumentet, og sin egen musiserings respons til disse. Verket, den direkte komposisjonen, oppstår når den indirekte komposisjonen møter situasjonen den blir materialisert i. Selv om konteksten kan ha stor innvirkning på musikken, har jeg prøvd å få fram i denne masteroppgaven at de fleste improvisatører har utviklet en særdeles spesifikk måte å spille på. Emergerende elementer kan oppstå i en konsert, men det er likevel sjeldent at musikere, i alle fall når de spiller solo, flytter seg veldig langt fra sitt musikalske utgangspunkt når de improviserer. Og akkurat derfor er jeg opptatt av å avmystifisere improvisasjonen som øyeblikkskunst.

Dette forandrer seg dog når man improviserer med andre mennesker. For det er når man spiller med andre musikere at improvisasjonen ikke bare blir framtrædende, men også ofte umulig å unngå. Da kan man bli tvunget til å la allerede etablert materiale ligge, fordi nye musikalske hensyn og behov oppstår i samspillet. Framfor å knytte improvisasjonen til en frihetstilstand, ser jeg på improvisasjonen som et forhandlingsmoment i musikken. Denne forhandlingen kan skje mellom musiker og kontekst i en soloimprovisasjon, men den kommer ekstra tydelig fram når forhandlingen skjer mellom musikere i en samspillskontekst. Derfor vil improvisasjonsfenomenet få større plass i kommende del, som omhandler musikkens sosiale frigjøringsprosesser: ensembler og band på vei mot en skapende egalitet i en kollektivt skapt musikk, hvor alle de involverte musikerne trer fram som komponister.

Del II

Sosial frigjøring

Vi snakket i forrige del om veien mot en egalitet mellom instrumentene i forvaltningen av det akustiske rommet. Dette henger sammen med ønsket om å frigjøre musikken fra tidligere former, det modernistiske etos om man vil, og improvisasjonsmusikken deler mange av disse frigjøringsprosessene med den klassiske samtidsmusikken. Måten dette skjer på i improvisasjonsmusikken er likevel i en produksjonsmessig radikalt annerledes situasjon. Her kan man si at improvisasjonsmusikken i tillegg til å ha innført en estetisk ekvivalens, for å låne James Tenneys begrep, også har innført en *sosial ekvivalens*, hvor musikken har forkastet hierarkiske styringsmodeller hvor en dirigent, komponist eller solist har mer makt enn orkestermusiker, interpretør eller akkompagnatør. Den er frigjort fra slike institusjonaliserte maktstrukturer ved at den skapes og spilles i fellesskap.

Jeg vil i beskrivelsen av de sosiale maktstrukturene i improvisasjonsmusikken, bruke Rancières emansipasjonsbegrep som modell for å forstå musikkformens egalitære plattform. Rancière sporer emansipasjonsbegrepets opprinnelige betydning tilbake til den franske arbeidsklassens frigjøringskamp på 1800-tallet. Det frigjøringskampen i utgangspunktet resulterte i for arbeiderne, var at de nå hadde mulighet til å forhandle med makthaverne. Rancière beskriver dette som den opprinnelige betydningen til emansipasjonsbegrepet: «en fremtredelse fra en minoritetstilstand» (Rancière, 2007, s. 48). Denne frigjøringen fra en minoritetstilstand handlet ikke først og fremst om det som faktisk var på forhandlingsbordet, arbeidernes rett til bedre lønn eller bedre arbeidsvilkår, men om det faktum at arbeiderne faktisk hadde noe de skulle sagt om sin egen tilstand: «Arbeiderne [...] trer fram fra en minoritetsstatus og viser at de faktisk hører hjemme i samfunnet» (Rancière, 2007, s. 48).

Rancières tanker om egalitære styringsformer kan tas inn i musikkteorien, fordi musikken også er en form for styresett, hvor musikere ofte blir gitt spesifikke roller med en begrenset mengde makt. Vi har tidligere sett på de hierarkiske rollefordelingene innad i et symfoniorkester, hvor musikerne ikke bare er hensatt til spesifikke oppgaver, men også inndelt i forhold til deres viktighet innenfor hver instrumentseksjon. Fra dette begrensede handlingsrommet følger musikerne instruksjonene til dirigenten og komponisten. Disse musikerne har lite de skulle sagt i det musikalske maktrom; de har ingen reell strukturell innflytelse på musikken, bortsett fra det å tjene en avgrenset funksjon i orkesterets maskineri. I improvisasjonsmusikken kan man si at alle de involverte musikerne er frigjort fra et slikt rollehierarki med spesifiserte handlerom; de har trådt fram fra en minoritetsstatus

og kan ha noe å si i fellesskapets rom. I dette fellesskapets rom, og jeg understreker at dette fortsatt handler om det musikalske rom og ikke samfunnet utenfor, skapes musikken i fellesskap som en forhandlingsprosess mellom likestilte parter. De er likestilte ikke bare på grunn av at alle musikerne i improvisasjonsmusikken har trådt fram som «komponister», men også på grunn av at musikkformen har fjernet historisk nedarvede estetiske hierarki mellom instrumentene. Kombinasjonen av estetiske og sosiale frigjøringsprosesser muliggjør en situasjon hvor alle musikerne kan ha noe de skulle sagt på alle musikkens områder, om de skulle ønske det. Dette er det sosiale aspektet ved improvisasjonsmusikkens «begynnelse i frihet»: at alle involverte musikerne er fristilt fra minoritetstilstander til å aktivt kunne forme det som skapes som deltagere med lik mengde innflytelse. Dette legger grunnlaget for en form for fellesskap hvor det er plass til individets forskjellige kapasiteter og potensialer. Rancièr beskriver den mulige omfavnelsen av alles individuelle kapasiteter som en klar styrke for et fellesskap: «emansipasjonens tradisjon [...] betyr anerkjennelsen av den iboende kapasiteten til alle sammen» (McNamara; Ross, 2007, s. 88). Derfor kan man si at «en demonstrasjon av *kapasitet* også er en demonstrasjon av *fellesskap*» (Rancièr, 2007, s. 49).

Denne masteroppgaven har så langt forsøkt, å i stedet for å hylle improvisasjonsformens frihet, heller se på hvordan improvisasjon som arbeidsform kan produsere nye og personlige musikalske idiomer. Denne interessen reflekteres generelt i det improvisatoriske feltet i dag: på Norges Musikkhøgskoles symposium for improvisasjonsmusikere i mars 2014 var temaet «Improvisasjon som arbeidsmåte i band», hvor det ble drøftet hvordan improvisasjonsformen kan brukes som et sosialt egalitært utgangspunkt for å skape musikk i fellesskap. Det som er interessant for denne masteroppgaven, er ikke bare å se på hvordan improvisasjonen kan være et metodemessig utgangspunkt for skapelse av ny musikk, men hvordan man kan skape musikalske uttrykk som ikke gir slipp på dette pluralistiske skapende utgangspunktet når musikken materialiseres. Symfoni-orkesterets spesifisering av roller og makt har ikke bare med hierarkiet mellom komponist, dirigent og musiker å gjøre; vi kan også se rollefordelingen i forhold til en standardisering av elementene som låser musikernes handlerom. Derfor kan man også finne en spesifikk rollefordeling i kollektivt skapte musikkformer. Adorno ser på jazzmusikernes manglende strukturelle innflytelse i forhold til denne standardiseringen som så begrensende at *individualiseringsakter* ikke lenger er mulige, fordi rammeverket er så rigid at ingen musikere lenger har noen reel strukturell innflytelse på musikken: «Det mest drastiske eksemplet på standardisering av individualiserte trekk er å bli funnet i såkalte improvisasjoner. Selv om jazzmusikere fortsatt improviserer i praksis, så er improvisasjonene deres så 'normaliserte' at de har skapt en hel terminologi for å uttrykke de standardiserte måtene for individualisering [...] Denne pseudoindividualiseringen er tilstede på grunn av rammeverkets

standardisering. Den sistnevnte er så rigid at friheten den tillater for noen som helst form for improvisasjon er drastisk begrenset» (Adorno, 2002b, s. 445). Selv en estetisk frigjort, særdeles spesifikk musikkform skapt gjennom kollektiv improvisasjon kan ende opp med en slik standardisering. Skal man opprettholde musikkens egalitære sosiale utgangspunkt, må man finne en form for kollektiv strukturering som framfor å låse enkeltmusikernes handlerom, heller inkluderer deres mulige individualiseringsakter som en del av uttrykket. Og her kommer vi til sakens kjerne. For at musikken skal kunne være en «demonstrasjon av kapasitet som en demonstrasjon av fellesskap», må musikken i like stor grad reflektere individets strukturelle innflytelse på musikken som den må reflektere de kollektive avgjørelsene i musikkens indirekte komposisjonsprosess. Utfordringen jeg undersøker i denne oppgaven blir hvordan man kan skape kollektive rammer for musikken, som fortsatt gir rom for improvisasjon? Først da kan vi snakke om et sosialt frigjort, skapende musikalsk fellesskap.

Jeg vil i denne delen se spesifikt på grupper som har skapt et felles musikalsk rammeverk og som fortsatt improviserer i konsertsammenheng. Her vil det være nyttig å sammenligne denne prosessen i begge retninger, med musikkformer som på hver sin side enten prioriterer individet foran fellesskapet, eller motsatt. På den ene siden vil jeg sammenligne med en kollektivt skapt musikk hvor rammeverket ikke muliggjør en fortsatt individuell strukturering i musikken. På den andre siden har vi den non-idiomatiske improvisasjonen, som vektlegger individets kapasitet i øyeblikket, og som er mindre interessert i et kollektivt rammeverk. Et sted mellom disse kan vi finne musikkformen jeg snakker om. Ved å sammenligne begge veier vil vi forhåpentligvis få et svar på hvordan skapelsen av et kollektivt uttrykk skjer i improvisasjonsmusikken, og hvordan det kan kombineres med det mest karakteristiske trekket ved improvisasjonsformen: individets strukturelle frihet til å påvirke den. Dette er balansen mellom det jeg har kalt *kollektiv identitetskonstituering* og enkeltmusikerens mulighet for *dissensaker*, som blant annet står svært sentralt i musikken til MURAL. Å forstå denne balansen er en betingelse for å kunne forstå musikken som MURAL lager.

Jeg har i løpet av mitt masterarbeide gjennomført to masterprosjekter med de australske musikerne Tony Buck (f. 1962) og Oren Ambarchi (f. 1969), og disse prosjektene vil belyse hvordan den kollektive identitetskonstitueringen gjør sine første skritt. I slike ferske prosjekt vil struktureringen uansett ikke komme veldig langt, og derfor vil jeg også se på grupper som har arbeidet sammen i lengre tid, hvor strukturene og friheten man har innenfor dem, er mer artikulerte. I denne situasjonen blir det Jim Denley kaller improvisasjonsmusikkens *intensjonspolyfoni* essensielt for å forstå at selv om musikken har klare rammer, vil den alltid være et produkt av nærværet til flere bevisstheter. Dette vil sørge for at det alltid er litt avstand mellom musikernes individuelle og

bandets kollektive agenda; man oppfatter aldri musikken på helt samme vis, og det gjør utslag i den faktiske musikken som spilles.

Det første vi må erkjenne er likevel improvisasjonsmusikken som en del av en større musikalsk bevegelse: idéen om at musikk kan skapes i fellesskap. Musikerne tjener ikke en funksjon i et skapende hierarki, men har for å bruke Rancières begrep trått fram fra denne minoritetstilstanden for å aktivt delta i det skapende rom. Dette har jeg kalt for *musikkens sosiale frigjøringsprosess*, som er en grunnleggende bestanddel i improvisasjonsmusikkens skapelsesform. Fra dette utgangspunktet velger forskjellige band forskjellige typer løsninger som kan være mer eller mindre åpne for improvisasjon i konsertsammenheng. Men grunnprosessen er felles: det finnes ingen komponist som råder over musikerne; musikken blir til i en situasjon hvor flere bevisstheter samarbeider om skapelsen av et felles produkt.

Collective authoring

I radioprogrammet *Not Just Music: collective authoring and new australian music* fra 2012, ser Jim Denley improvisasjonsmusikken som en del av en større revolusjon i de siste femti årenes musikk, hvor musikere begynte å skape musikken i fellesskap. Han mener det har skjedd et paradigmeskifte hvor vi ikke lenger ser musikkhistorien som en «kronologisk liste av heroiske individer [...] : John Coltranes grupper, the Scratch orchestra, Art Ensemble of Chicago, the Beatles, [...] AMM, forskjellige Miles Davis-band og The Necks produserte alle en ambisiøs musikk som ikke kan forklares ut i fra en teori om individuelle skapere. Hovedsakelig gjennom forskjellige varianter av improvisasjon, kom disse bandene fram til avgjørelser om musikkens elementer: rytmer, harmonier, melodier, dynamikk osv. Og det gjorde de i stor grad kollektivt. I disse dager tror jeg vi aksepterer at en stor mengde musikk er kollektivt skapt, uten å ta inn over oss hvor betydningsfullt det faktisk er. Det er en stille, men omfattende revolusjon som har forandret musikk over hele verden» (Denley, 2012).⁴

Selv om *collective authoring*, eller kollektiv samskaping, finnes i mye tradisjonell musikk i store deler av verden, er kollektivets inntogsmarsj bemerkelsesverdig i vestlig musikkhistorie. Denley beskriver en overgang fra en tid hvor komponistene i den vestlige musikkhistorien utgjorde en «kronologisk liste av heroiske, og for det meste mannlige, individer» (Denley, 2012), til en tid hvor kollektivet eller bandet kunne stå i sentrum. Selv om det også i eksemplene Denley nevner finnes

⁴ Det er vanskelig å finne en god norsk oversettelse til begrepet 'collective authoring'. Authoring alluderer både til en kollektiv skapelsesprosess, samtidig som den sier noe om rettighetene til verket i ettertid. Viser til sitat på originalspråk i appendiks.

sosiale hierarkier, er poenget hans at i stedet for at musikken blir skapt av én person, én komponist, begynte forskjellige kollektiv å bruke improvisasjon som en egalitær metode for å lage musikk i fellesskap, eller som Denley sier: «å komme fram til avgjørelser om musikkens elementer» (Denley, 2012). Her finnes også eksempler fra populærmusikken: grupper som Grateful Dead, Deep Purple og Led Zeppelin tok i sine tidligere dager ofte utgangspunkt i kollektive improvisasjoner da de skulle lage låter. Ser man til litt nyere musikk er Sonic Youth et enda bedre eksempel på kollektiv samskaping, som hadde en helt flat maktstruktur innad i ensemblet. Gitarist og medkomponist Lee Ranaldo (f. 1956) forteller at: «Vi krediterte alltid all musikken vår likt til alle fire av oss, fordi vår følelse var at ingenting av det ville eksistert uten arbeidet som alle fire av oss gjør på hver sang» (Dreher, 2000). En kollektiv samskaping går raskt over i det politiske domenet, når man begynner å snakke om et kollektivt eierskap til musikken. At Sonic Youth deler alle rettighetene til musikken på egalitært vis, bekrefter at hvert enkelt bandmedlem er like viktig for musikken. Delt eierskap til musikken betyr delt musikalsk og politisk forvaltningsansvar til hver enkelt musiker. Denne politiske organisasjonsmodellen, hvor alle medlemmene er ansvarliggjort, deler Sonic Youth med alle band innen improvisasjonsmusikken, hvor delt eierskap er en selvfølgelig del av musikkformen.

Strukturering og frihet

Denley beskriver *kollektiv improvisasjon* som en arbeidsmetode for å komme fram til «avgjørelser om musikkens elementer». At alle musikkformer på et eller annet vis skapes i improvisasjon er kanskje åpenbart, men det som Denley ønsker å peke på er det kollektive aspektet: improvisasjonen brukes som metode for å komme fram til *kollektive* uttrykk; det er en egalitær skapelsessituasjon hvor alle de involverte kan ha noe å si om musikken som lages. På grunn av dette mener Denley at musikken til de nevnte gruppene ikke kan «forklares ut i fra en teori om individuelle skapere» (Denley, 2012). I denne delen vil jeg teoretisere hvordan en kollektiv samskaping skjer, og hvordan dette forholder seg til grupper som også improviserer i konsertsammenheng. Her er det viktig å se mot musikkens sosiale styringsform; det er denne som danner grunnlaget for hvordan musikken materialiseres. Et viktig spørsmål blir da: hvordan struktureres materialet i improvisasjonsmusikken, og hva innebærer det for musikernes videre muligheter til å improvisere? Jeg har tidligere delt inn improvisasjonsmusikkens strukturingsformer i direkte og indirekte komposisjonsprosesser, og dette gjorde jeg for å begrepsfeste det som ligger til grunn for improvisasjonens materialisering. Jeg synes det er interessant at Denley ikke plasserer improvisasjonsmusikken som en autonom, øyeblikksorientert kunstform utenfor alle andre genre, men heller velger å kontekstualisere den som en kollektivt skapt musikkform. Han nevner improvisasjonsgrupper i samme

åndedrag som popband som opererer med komponerte strukturer, og bekrefter da at også i improvisasjonsmusikken ligger det avgjørelser til grunn for hva musikken skal bestå i.

For å sette improvisasjonsmusikkens strukturingsprosess inn i et litt bredere perspektiv, ønsker jeg å sammenligne den med hvordan den kollektive skapelsesprosessen skjer i et band som opererer med låtstrukturer. Sonic Youths andre gitarist Thurston Moore (f. 1958) forteller om en kollektiv improvisasjonsprosess som til slutt ender i sangstrukturerer: «Vi tar vanligvis deler av improvisasjonene og lager sanger eller låtideer fra disse. Komposisjonsprosesser kan bli satt i gang av improvisasjon. Vi ønsket [likevel] ikke å gå bort fra å arbeide og eksperimentere med sangformer, fordi dette var noe vi var spesielt interesserte i» (Zahnd, 1999). Sonic Youths eksperimenteringsfase handlet i stor grad om kollektiv improvisasjon, og det er en god parallell til improvisasjonsbandets indirekte komposisjonsprosess. Her tar man avgjørelser om musikkens generelle form og innhold, finner fram til måter å spille sammen på, og skaper små celler av musikalske ideer som kan brukes senere. Mens Sonic Youth senere setter disse ideene inn i satte låtstrukturer, materialiserer improvisasjonsbandet ideene sine på en annerledes måte. Man kan si at avgjørelsene som tas i den indirekte komposisjonsprosessen utgjør et rammeverk for musikernes forhandling i konsert-sammenheng. Disse ideene knyttes ikke til et tidsforløp, men er til stede som tilgjengelig materiale som musikeren kan bruke.

Mens Sonic Youth mister mye av dette forhandlingsrommet når de setter musikken inn i låtstrukturer, beholder et improvisasjonsband også forhandlingsmomentet i konsertsammenheng. I begge musikkformene ligger det en *strukturering* til grunn for musikken man hører; kollektive avgjørelser om musikkens elementer, men den store forskjellen er at struktureringen i improvisasjonsmusikkens tilfelle ikke er knyttet til et sekvensert tidsforløp. Dette gir mye større handlingsrom for enkeltmusikeren i den direkte komposisjonsprosessen. Gary Peters beskriver fraværet av planlegging som risikoen som for mange gjør improvisasjonsformen attraktiv: «De estetiske diskursene som underbygger improvisasjonspraksis forteller oss at fraværet forut for det kunstneriske arbeidet, som er så viktig for improvisatørens forståelse og iscenesettelse av seg selv, handler om et fravær av planlegging, en risiko assosiert med en uguidet reise ut i det ukjente hvor 'hva som helst kan skje'» (Peters, 2009, s. 36). Hvis mangel på planlegging kan bety å ikke tidsfeste idéene til et forløp, er dette et svært relevant innspill for den formen for improvisasjonsmusikken jeg skriver om. For til og med i band som har klare rammer for musikken de spiller, er variablene som finnes i den direkte komposisjonsprosessen store. Det er ofte ikke gitt hvordan en konsert skal starte eller konkludere, hva slags del av det tilgjengelige materialet som skal brukes og hvordan man disponerer det. Dette åpner for radikalt forskjellige opplevelser innenfor de samme musikalske

rammene. Man skal likevel ikke legge for mye vekt på at «hva som helst kan skje», selv om det teoretisk sett er mulig for et band å introdusere helt nytt materiale i løpet av en konsert. Men man kan slå fast at til og med i grupper som har klare rammer for musikken de spiller, er det bemerkelsesverdig hvor forskjellige konsertene kan oppleves. Man kan snakke om en form for strukturering som i stor grad kan formes i konteksten musikken materialiseres i.

Forholdet mellom kollektiv struktur og individuell frihet kommer godt fram hos den australske improviserende pianotrioen The Necks. Denley går også spesifikt inn på dette bandet i sitt radioprogram for ABC: «i første møtet med musikken oppfatter vi den som materiale [...]. Men til grunn for lydene finnes systemer og strukturer: dette er en musikk bygd med håndverksmessig nøyaktighet» (Denley, 2012). Musikken The Necks produserer bygger på et par faste parametre: de opererer alltid med lengre varigheter i musikken, hvor timeslange musikalske buer sakte bygger seg opp mot et klimaks. En av de fundamentale ideene for gruppen er at materialet som introduseres skal få lov til å vare lenge, men akkurat hva dette materialet er kan variere veldig fra konsert til konsert, og dette er the Necks' store styrke. Det er et band med fokus på et tydelig gruppesound, men hvor det likevel er mye plass for hver enkelt musiker til å spille det han selv ønsker. Tony Buck sier om gruppens metode at den i stor grad handler om å relatere ens egne idéer til det de andre musikerne presenterer: «Hovedsakelig venter vi på at noen skal ha en idé. Hvis man er i ferd med å begynne men noen kommer inn tidligere, og det er en idé som ikke kan forsones med det du har tenkt å gjøre, da kanskje trekker man seg tilbake og lar være å begynne på den idéen. Da lytter man til hva de andre har presentert og prøver å komme på noe som er en respons til det» (Denley, 2012). Buck beskriver en situasjon hvor det ikke finnes noen motsetning mellom individets frihet og et felles resultat. I The Necks' tilfelle blir relasjonen mellom enkeltmusikernes relativt frie utfoldelsesrom til den faktiske musikken. Denne relasjonsorienterte samspillformen finner vi også i musikken til MURAL. En musiker presenterer en idé, og de andre responderer på det som blir presentert på et vis de selv velger. Dette skjer innenfor et generelt rammeverk som gruppen kollektivt har funnet fram til over tid.

Rammene som ligger til grunn for The Necks' musikk blir sjeldent verbalisert, og dette har de til felles med mange band innen improvisasjonsmusikken, inkludert MURAL. I stedet utvikles rammeverket gjennom samspill. Tony Buck forklarer at «de generelle rammene for hvordan vi konstruerer denne musikken er ganske klare for alle sammen, som på en måte handler om å reagere på de andre musikernes fremstøt [...] så derfor er det ikke behov for å verbalisere noe spesifikt» (Denley, 2012). Gjennom samspill blir musikken internalisert som *kroppsminne*. Av den grunn er det vanskelig å gi et komplett svar på hva som er et improvisasjonsbands indre strukturering, fordi

så mye av denne struktureringen aldri har blitt verbalisert eksplisitt, men heller blitt del av det Trevor Wishart kaller «kroppens naturlige refleksmønstre» (Wishart, 1996, s. 104). At struktureringen først og fremst er et fysisk fenomen er viktig å ta med i betraktningen, fordi det understreker at disse strukturene som regel ikke er en uttrykt *konsensus*, men at man gjennom samspill har funnet elementer som fungerer med hverandre. Dette er definisjonen på den kollektive improvisasjonen som arbeidsmetode; den gradvise forsoningen mellom individuelle initiativ og helheten den befinner seg i, via samspill.

Tony Buck forteller i Denleys radioprogram en historie om en Necks konsert i Sydney Opera House hvor scenemesteren gikk på scenen midt i konserten i et forsøk på å avbryte konserten på grunn av feil med en prosjektor. Hun stoppet trommeslageren og bassisten, men pianisten som satt med ryggen til, fortsatte å spille, som om de to andre hadde stoppet av musikalske grunner. «Jeg stanset veldig plutselig, noe som er veldig ulikt The Necks, og Lloyd [bassisten] gjorde det samme et par minutter senere. Chris [pianisten] ble igjen alene og spilte et soloparti. Fordi han satt med ryggen til oss, fikk han ikke med seg hva som skjedde på scenen» (Denley, 2012). Buck ble veldig overrasket over at pianisten så på det som skjedde som en av gruppens muligheter, at musikken plutselig kunne stoppe. Dette bekrefter at selv etter tjuefem års samspill, som er tilfelle for the Necks, og man har kommet fram til godt innarbeidede rammer for musikken, vil det kollektive systemet aldri være en uttrykt konsensus. Dette er kanskje styrken til musikkformer som arbeider med kroppsminne framfor satte tidsforløp. Hver musikers initiativ er basert på hva de synes musikken trenger; og dette kan skille seg fra det de andre musikerne mener. I dette tilfelle så Chris Abrahams på den plutselige stoppen som en del av ensembles mulighetsrom, mens Buck var svært overrasket over dette. The Necks' strukturingsform gir mye rom for improvisasjon. Selv om det ligger en «håndverksmessig nøyaktighet» til grunn for de kollektive rammene, så vil den alltid forbli en forhandlingsprosess; hvor både bandets mulighetsrom og den gitte konserten forhandles om. Dette er improvisasjonsmusikkens egalitære plattform.

Intensjonspolyfoni

Jim Denley bruker begrepet *intensjonspolyfoni* for å beskrive tilstedeværelsen av flere skapende sinn i den kollektive skapelsesprosessen: «Hvis du har én bevissthet som skaper et stykke musikk, uansett hvor komplekst det er på overflaten, er det en slags intensjonsmonofoni der. Det vi har er en *intensjonspolyfoni*: selv om det kun er én av musikerne som spiller, så er to andre sinn tilstede selv om de ikke aktivt bidrar. Det er fortsatt tre intensjoner som skaper musikken» (Denley, 2014). Begrepet intensjonspolyfoni leder oss kanskje inn mot kjernen i det spesifikke med den kollektive

skapelsesformen: det er en situasjon med nærvær av flere skapende bevisstheter. Begrepet skiller en kollektivt skapt musikk fra en musikk som er komponert av én komponist. Men den skiller også mellom grupper som improviserer i konsertsammenheng, og grupper som spiller kollektive komposisjoner. Denley trekker Streifenjunko fram som et godt eksempel: «Jeg hører noe oppsiktsvekkende annerledes eller nytt [...] komposittlydene de lager er to mennesker som har autonomien til å være forskjellig fra hverandre, men som velger å veve sammen lydene deres til ett, noe som de kan gjøre, men heller ikke nødvendigvis behøver å gjøre» (Denley, 2014).

To bevisstheter som velger å operere innenfor samme musikalske idé, men fortsatt ha autonomi til å kunne ikke gjøre det, gjør at musikken lades med en potensialitet som ikke finnes i et komponert stykke musikk. Når man hører trompeten og saksofonen i Streifenjunko danne en komposittlyd, er det i visshet om at dette er et valg begge musikerne tar mens musikken spilles; det er ikke en instruksjon gitt til dem av en komponist. Denley sier at komponister «kan produsere veldig komplekse hendelser, men musikken er alltid blitt avledet fra én person som tenker 'hvordan kan jeg gjøre dette?'» (Denley, 2014). En intensjonspolyfoni trenger ikke nødvendigvis bety at det klingende resultatet låter mer komplekst, men det polyfone utgangspunktet for musikkens skapelse gir en annen indre dynamikk, også til partier hvor kun én musiker spiller. Denley gir et eksempel fra MURAL: «Si for at eksempel Ingar spiller et soloparti i musikken, og du og jeg kommer inn samtidig, eller ikke, hvor lenge vi lar Ingars solo fortsette, eller ikke. Dette er avgjørelser som gjøres av tre bevisstheter» (Denley, 2014).

Denne sosiale forhandlingsprosessen som manifesteres i klingende musikk, er unik for improvisasjonsmusikken. I populærmusikkgrupper som bruker improvisasjon som arbeidsmetode, vil fenomenet være tilstede i eksperimenteringsfasen, men når låtstrukturene senere blir vedtatt oppstår det en formmessig *konsensus*. Dette fører til en intensjonsmonofoni, laget av et kollektiv men uten mulighet for strukturell innflytelse fra de individuelle musikerne. Band som velger å improvisere tar vare på intensjonspolyfonien også i konsertsammenheng.

Kollektiv identitetskonstituering

Her ønsker jeg å gå tilbake til Gary Peters' påstand om improvisasjonsmusikerens «tragiske» oppgave som det å ivareta musikkens «begynnelse i frihet». I første kapittel tolket jeg dette utsagnet til å bety improvisatørens frihet til å selv velge hva musikken skal bestå i; at utgangspunktet for den indirekte komposisjonsprosessen er et estetisk frigjort ståsted. Dette er improvisasjonsmusikkens *estetiske frigjøringsprosess*. I dette kapitlet vil jeg tolke improvisasjonsmusikkens «begynnelse i

frihet» på nytt, denne gangen til å bety at improvisasjonsmusikken begynner i frihet på grunn av dens egalitære, sosiale plattform; at musikkens utgangspunkt er frigjort fra sosiale hierarkier. Dette må likevel ikke forveksles med den skapende friheten Gary Peters sikter til. Man er ikke fristilt fra musikalske rammer i den direkte komposisjonsprosessen, men fri fra å bli skjøvet ut i en minoritetstilstand uten innflytelse på musikken. Dette kan fortelle oss noe fundamentalt om improvisasjonsformens sosiale organisering. Improvisasjonsmusikken er den eneste musikkformen i verden hvor det egalitære utgangspunktet som hos Sonic Youth finnes i deres eksperimenteringsfase, også opprettholdes når musikken spilles. Musikken bevarer det egalitære som er musikkens opphav, også når musikken materialiseres i konsertsammenheng. Dette er improvisasjonsmusikkens *sosiale frigjøring*.

Det behøver likevel ikke å være en motsetning mellom på den ene siden å omfavne opprettholdelsen av den frie egalitære begynnelse, og samtidig ønske å skape et spesifikt kunstverk som *mål*. Men dette krever en form for strukturering som gjør at forhandlingsmomentet som er tilstede i musikkens indirekte komposisjonsprosess også føres videre når musikken materialiseres. Improvisasjonen blir derfor en viktig del i opprettholdelsen av det egalitære. Forhåndskomponerte forløp vil alltid definere musikalske maktrom, selv om vi ikke nødvendigvis her snakker om konvensjonelle maktrom. I en musikk uten satte tidsforløp blir ingen instrumenter redusert til én rolle eller funksjon, fordi de har et stort vokabular av muligheter å velge fra når musikken spilles. Slik kan alle musikerne påvirke musikken både formmessig og materielt idet den skapes.

Improvisasjonsmusikken synes å være delt i to når det gjelder interessen for å bruke improvisasjon som arbeidsform for å finne fram til nye kollektive idiomer. Det finnes musikere som først og fremst er interessert i improvisasjonselementet i seg selv, og som bringer dette inn i en lang rekke mer eller mindre vilkårlige *ad hoc*-samarbeid. Ofte beholder disse samarbeidene navnene på de involverte musikerne framfor å finne et samlende bandnavn; noe som understreker fokuset på individets utøylede frihet fra kollektive rammer. Her er improvisasjonen et møte mellom individer; ofte kan det være snakk om *rencontres inédites* som de kalles på fransk, hvor musikere møtes for første gang foran et publikum. Denne formen for improviserende aktivitet blir praktisert av musikere som verdsetter improvisasjonens frihet, og som ikke vil være uenig i Peters' utsagn om at «det særegne ved friimprovisasjonen er at den ikke produserer verker» (Peters, 2009, s. 44). Man kan høre refleksjoner av denne tankegangen i Michel Donedas (f. 1954) poetiske bok *Miettes* (2010), som beskriver improvisasjonen som en flyktig og kroppslig tilstand utenfor kunnskap og kategorisering:

improvisasjonen er ikke i stand til å fange noen lyd.

Borte er vi i dens turbulens.

Ideen om det å improvisere, som kommer til oss som spørsmål både før og etterpå, er helt fjernt i øyeblikket vi improviserer. og. det forløses i et navnløst vakuum, hvor kaoset i vår biologi vekkes. (Doneda, 2010, s. 10)

Den andre delen av improvisasjonsmusikken prioriterer bort *ad hoc*-samarbeid og improviserte førstegangsmøter, for å arbeide sammen i grupper over lengre tid og under et felles banner, et bandnavn, og her finner vi blant andre grupper som MURAL, Streifenjunko, Sheriffs of Nothingness og The Necks. Alle disse gruppene er opptatt av å skape en tydelig kollektiv musikalsk identitet, men samtidig beholde improvisasjonen som et viktig element i musikken. I løpet av mitt masterarbeide på NMH utførte jeg to prosjekter med musikere jeg ikke hadde arbeidet med tidligere: perkusjonisten Tony Buck og gitarist Oren Ambarchi. Dette gjorde jeg ikke for å gjennomføre et improvisert førstegangsmøte foran et publikum, men for å prøve å forstå hvordan en kollektiv identitetskonstituering gjør sine første skritt. Begge prosjekter besto av flere dager med øvinger, slik at vi kunne få litt tid til å utvikle et felles materiale, før vi til slutt spilte en konsert.

Det aller første steget i en kollektiv komposisjonsprosess er valget man tar ved å faktisk ønske å spille sammen. Hvis man kjenner til hverandres musikk på forhånd, spør man seg hva slags musikk man kan skape med det utgangspunktet man har av instrumentkombinasjoner og spillemåter. Allerede før jeg begynte mitt prosjekt med Tony Buck, hadde jeg et ganske tydelig bilde av musikken vi kunne lage sammen. Denne magefølelsen viste seg å stemme bra: tidlig i prosessen fant begge et spillerom som komplementerte og på naturlig vis flettet seg inn i den andres. Utfordringene i dette prosjektet ble for min del hovedsakelig på et teknisk plan: hvordan kan jeg spille på en måte slik at man ikke savner et bassinstrument? Hvordan kan jeg spille slik at instrumentene oppfattes som volummessig egalitære? Jeg går ut i fra at Buck tenkte på det samme. Førstnevnte problem ble løst ved at vi alternerte på å spille i bassregisteret: basstrommen kunne bidra med bassfrekvenser, og gitaren endte ofte med å spille materiale som opererte både i mellomtoneregister og i bassregisteret.

Siden vi kun var to musikere, ble vår evne til å spille multifunksjonelt materiale viktig for å skape relasjoner mellom musikkens elementer, som var mer komplekse enn det det instrumentale utgangspunktet skulle tilsi. Dette fenomenet har jeg beskrevet i musikkens estetiske frigjøringsprosesser: ønsket om å skape en musikk hvor kompleksiteten ikke er begrenset av en mindre besetning, slik at antall lag i musikken ikke nødvendigvis korresponderer med antall

musikere. Dette ga oss muligheter til å utnytte det orkestrale, polyfone potensialet også i en duosammensetning. At vi begge var enige i dette uten at vi trengte å verbalisere det, bekrefter magesfølelsen jeg hadde på forhånd. Vi var allerede på vei mot en kollektiv musikalsk identitet.

Kjenner man mindre til hverandres musikk, har forskjellige måter å spille på, eller har et instrumentarium som litt vanskeligere lar seg kombinere, kan det bli en mer kompleks prosess å etablere en felles musikalsk plattform. I de første timene med gitarist Oren Ambarchi er jeg usikker både på den musikalske helheten (i betydningen vårt kollektive mulighetsrom) og min egen plass i den. Hvilke akustiske områder jeg bør operere i, hvilket aktivitetsnivå jeg bør legge meg på, spørsmål i forhold til form, spenning/avspenning, orkestrering, stemmeselvstendighet, grad av homofoni/polyfoni osv. Dette påvirkes også av det instrumentale utgangspunktet: Ambarchi spiller elektronisk prosessert gitar gjennom et stort basskabinett og en lesliesterker kalibrert i stereo. Hans arsenal av lyder dekker hele det spektrale register, med et fokus på lange toner med mye sustain. Hva kan en akustisk gitar bidra med for å skape en felles musikk som fungerer? Hvordan etablerer vi en kollektiv plattform hvor ingen av musikerens helhetsvisjon kompromitteres? Musikerens valg dikteres av det instrumentale utgangspunktet, altså besetningen, og hvordan man opplever medmusikerens forhold til de forskjellige musikalske elementene nevnt ovenfor. Det som jeg begynner å forstå etter noen timers spilling, er mitt eget spillerom i det jeg ser for meg den mulige musikalske helheten: min tolkning av det musikalske mulighetsrom.

Problemene man møter på veien mot en etablert, musikalsk kollektivitet er av en hermeneutisk art. Det handler om ens forståelse av den mulige musikalske helheten. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) beskriver forståelsesprosessen som en sirkelbevegelse i boken *Forståelsens Filosofi*, hvor helheten forstås ut i fra delene og motsatt: «Foregripelsen av mening med henblikk på helheten blir til eksplisitt forståelse når de deler som lar seg bestemme ut fra helheten, selv bestemmer denne samme helheten. Vi kjenner det fra undervisningen i fremmedspråk. Der lærer vi at vi må 'konstruere' en setning før vi prøver å forstå de enkelte delene av setningen i deres språklige betydning. Denne konstruksjonsprosessen blir i sin tur styrt av en meningsforventning som stammer fra sammenhengen av det som har gått forut for den. Denne forventningen må riktignok la seg korrigere dersom teksten krever det. Det betyr i så fall at forventningen får en annen retning - og at det nå er en annen meningsforventning som styrer tekstens sammenslutning til en meningsenhet. Slik går forståelsens bevegelse hele tiden fra helheten til del og tilbake til helheten. Oppgaven består i å utvide enheten av forstått mening i konsentriske sirkler» (Gadamer, 2003, s. 33).

Gadamer skriver at forståelsen av en tekst forandrer seg i takt med hvor langt man er kommet i den:

hele tiden mens man leser har man en «meningsforventning» om hva denne helheten består i. Den samme forståelsesprosessen skjer i improvisasjonsmusikken: man får etterhvert som man spiller sammen, en idé både om den mulige helheten og sin egen plass i den, selv om ens oppfatning av begge deler kan endre seg raskt i takt med improvisasjonens utvikling. Den musikalske helheten er først og fremst et tolkningsspørsmål, og her blir den hermeneutiske sirkel relevant. Når en duo improviserer, kan man si at det foregår to parallelle hermeneutiske prosesser. Hver musiker bidrar med det den føler musikken trenger ut i fra den visjon man har om helheten, men denne helheten er kun en tolkning fra den ene partens side, og er ganske sikkert annerledes enn helhetstolkningen til den andre musikeren. Det er viktig å forstå at den hermeneutiske sirkelen i improvisasjonsmusikken er fra et produksjonsmessig ståsted; det er ikke snakk om en forståelse av en gitt tekst fra et resepsjonshold, men en *intendert* helhet bestående av to musikeres forskjellige visjoner som møtes i et ikke-ennå-definert musikalsk mulighetsrom. Gadamer kaller denne helhetstolkningen som han mener ligger til grunn for all forståelse for «foregripelsen av fullkommenhet» (Gadamer, 2003, s. 39). Man kan si at musikeren orienterer seg mellom sin egen *helhetsvisjon* og den input han får fra medmusikerne, og at det er spenningen mellom disse to forskjellige hermeneutiske prosessene som tilslutt skaper den reelle musikalske helheten. Episoden i Sydney Opera House under konserten med The Necks viste på et nesten humoristisk vis to forskjellige helhetsvisjoner: Buck mente hans plutselige brudd med den musikalske kontinuiteten var veldig ulikt The Necks, mens Chris Abrahams fortsatte, med inntrykket av at dette var en del av trioens mulighetsrom.

Hva består da en musikalsk helhetsvisjonen av? Selvfølgelig finnes det ikke noe generelt svar på dette spørsmålet, men litt utdypning av temaet kan virke oppklarende. Ofte er en del av en musikers helhetsvisjon hvor mye kompleksitet, eller musikalsk spenning, som er nødvendig for at man skal synes musikken er interessant. Musikalske preferanser varierer naturlig nok veldig fra musiker til musiker. Forskjellig grad av tålmodighet spiller også inn. Når man først begynner å spille sammen og blir kjent med hverandres spillesett, kan det også være vanskelig å si om det er musikalske preferanser eller forskjellige tålmodighetsnivå som gjør at musikken ikke fungerer. Den ene har lyst til å dra musikken framover, den andre velger å ta seg lengre tid. Jo mer man spiller sammen, dess klarere bilde får man av bandets mulighetsrom. Da vil man se at ens helhetsvisjon, eller for å bruke Gadamers uttrykk, ens «foregripelse av musikkens fullkommenhet», blir gradvis nærmere den faktiske musikken som spilles. Visjon og realitet nærmer seg hverandre, og da blir det også lettere å vite hva man kan bidra med for å få musikken til å vokse videre. Man kan si at på samme måte som når man leser en bok, er det tiden som avdekker ens forståelse av forholdet mellom ens helhetsvisjon og den faktiske musikalske helheten: «I realiteten dreier det seg om å erkjenne at tidsavstanden utgjør en positiv og produktiv mulighet for forståelsen» (Gadamer, 2003, s. 42).

Musikkens hermeneutiske problemer knyttet til den indirekte komposisjonsprosessen, er mer tilstede i prosjekter hvor musikkens helhet ikke er tydelig for de som spiller, og derfor dukket disse spørsmålene oftere opp under mitt prosjekt med Oren Ambarchi enn med Tony Buck. Men historien om konserten the Necks spilte i Sydney Opera House, forteller oss at de hermeneutiske problemene aldri vil være fullstendig fraværende fra improvisasjonsmusikken, selv i grupper som har spilt med hverandre i lang tid. I improviserende *ad hoc*-settinger er de hermeneutiske problemene først og fremst knyttet til den direkte komposisjonsprosessen; helheten er her konserten som skal spilles. Her foregår den indirekte komposisjonsprosessen samtidig som den direkte, og foran publikum. Begge mine masterprosjekter var en motsatt type prosess: i de første dagene vi arbeidet var vi frarøvet muligheten til en direkte komposisjonsprosess, altså en konsert hvor man blir tvunget til å sette elementene inn i en temporell helhet. Det er ofte enklere å forholde seg til den direkte komposisjonsprosessen enn til den indirekte; konserten er en mer håndfast og håndgripelig helhet enn den vedvarende etableringen av det man mener er ens felles musikk, og ens rolle i den. Mitt fokus for disse prosjektene var ikke å øve på hvordan jeg raskt og spontant kan respondere til ukjente musikeres ufamiliære innfall, men å prøve å forstå hva som skjer på veien mot en kollektiv identitetskonstituering som gir musikere en følelse av at man er et *band*.

Den kollektive kroppen og dissensuell kontrapunkt

Når man har kommet godt på vei i å ha løst de hermeneutiske problemene om hva som er musikkens helhet og de individuelle musikernes plass i den, etablerer man en kollektiv plattform som man kan skape musikk fra; man har blitt et *band* med et spesifikt sound og en spesifikk musikk. Denley knytter denne plattformen til det franske begrepet *esprit de corps*, som ofte oversettes til «lagmoral» men som på fransk har en litt annen betydning. Denley snakker om «ånden til en ny kropp, som er den kollektive kroppen, som soldater og dansere snakker om» (Denley, 2014). *Espirit de corps* er ikke snakk om et individs lojalitet til kollektivet; det er et kollektivt fenomen hvor alle individene samles som deler i en *ny* kollektiv kropp. Kroppen er altså ikke summen av de forskjellige delene, men en selvstendig entitet, og det er denne kollektive kroppen man ønsker å finne fram til som band.

Hvordan denne kollektive kroppen skapes er et puslespill som det noen ganger tar flere år å få svar på. Noen ganger kommer den ikke i det hele tatt. Men at man allerede tidlig i prosessen har valgt å gi kollektivet et bandnavn, viser i alle fall om at man er interessert i ens kollektive identitet, og hva slags musikk man kan skape sammen. Opprettelsen av et bandnavn vitner om en sosial forpliktelse til et fellesskap, en felles sak; en skapelse av et felles rom. Dette skiller seg fra arbeidsformen til

den non-idiomatiske improvisasjonsmusikken hvor en lang rekke ad hoc-møter står i sentrum. Hva slags fellesskap kan man da si eksisterer i den non-idiomatiske musikken? Her er det mer snakk om et fellesskap mellom *alle* improvisatører, hvor alle som er involvert i musikkformen danner en bevegelse knyttet til improvisasjonen som *aktivitet*. Begge former for improvisasjonsmusikk skaper på hvert sitt vis en form for fellesskap som videre skaper en form for utelukkelse; førstnevnte setter grenser mellom det skapende kollektivet og de utenfor, sistnevnte setter en grense mellom de som driver med improvisasjon og de som ikke gjør det. Den engelske saksofonisten John Butcher (f. 1954) bekrefter dette, og forteller om improvisasjonen som en aktivitet som ofte utelukket at du kunne gjøre andre ting: «Det var absolutt en følelse i aktivitetens tidligere dager, at det ikke var et idiomatisk valg man gjorde; det var et livsvalg om hvordan man ønsket å nærme seg livet, kreativitet og musikk. Man kunne ikke spille litt jazz, og litt forskjellige andre ting: det var mer snakk om et forpliktende valg» (Hopkins, 2009, 29:54). Den non-idiomatiske improvisasjonsformens nesten sektaktige utelukkelse av de som ikke tar del i den, har en annen sosial karakter enn kollektivet som med utgangspunkt i improvisasjon som arbeidsform skaper en spesifikk kollektiv musikk. Sistnevnte gruppe er mer opptatt av å gjennom musikken i seg selv frigjøre lytteren, framfor å inkludere alle sammen i et skapende, produserende fellesskap. Dette er den fundamentale forskjellen på de to formene for improvisasjonsmusikk beskrevet i denne oppgaven.

Jeg har i løpet av denne masteroppgaven beskrevet en form for improvisasjonsmusikk som prøver å forsone idéen om en kollektiv kropp med individets autonomi. Jeg har sett på en utvikling fra Baileys non-idiomatiske improvisasjonsmusikk, hvor improvisasjonens frihet sto i sentrum, og kunstnerens oppgave var å bevare friheten som også er opphavet til musikken. I en kunstform som ikke er interessert i kollektive struktureringer fordi man mener improvisasjonens frihet er viktigere, blir individets kapasiteter satt i forgrunnen i så stor grad at fellesskapets egen kapasitet til å bli en kollektiv kropp blir satt til side. Spørsmålet som denne masteravhandlingen hviler på blir da hvordan man kan finne fram til kollektive struktureringer uten å ofre improvisasjonsformens egalitære plattform hvor det fortsatt er plass til individuelle kapasiteter?

I improvisasjonsmusikken finnes det også eksempler på et motsatt problem; en kollektivitet som overdøver alle individuelle innspill. En soldattropp, som Denley nevnte i forbindelse med begrepet *esprit de corps*, har en sterk kollektiv tro og handler i solidaritet til hverandre mot et felles mål. En slik kollektiv tropp i musikken gir en kanskje assosiasjoner til visse rockeband som på en enkel og tydelig måte utbasunerer et felles ideologisk budskap til publikum. En soldattropp er også i sterk kontrast til Rancières frigjorte kunstner, hvor dissensakten, eller dens dissensualitet, er en vesentlig del av kunstnerens oppgave. I tidligere utgaver av den improviserte musikken var kollektivet i stor

grad i forgrunnen, og dette ga individet mindre autonomi: «i mye improvisert musikk prøvde man å finne et sted i musikken hvor åndene var i ekstase, å finne en utrolig enhet [...] i eksplosive, ekstatiske øyeblikk» (Denley, 2014). Dette kan man blant annet høre i den afroamerikanske improvisasjonsmusikken i gruppene til Albert Ayler (1936-1970) og John Coltrane (1926-1967), hvor det kollektive energinivået er *gitt*; det er veien mot en kollektiv ekstase som er musikkens mål. Her har enkeltmusikeren lite rom til å bidra med elementer som skulle gå mot den kollektive energistrømmen. Man kan også finne samme ønske om kollektiv enhet i den europeiske musikken: The Scratch Orchestra, som ble startet opp i 1969 av blant andre komponisten Cornelius Cardew (1936-1981), arbeidet både med kollektiv improvisasjon og grafiske partiturer. Inspirert av maoistiske idéer, var dette ofte over tretti-mann store orkesteret et kollektiv hvor både amatører og profesjonelle var velkomne. I 1971 spilte de inn Cardews verk *The Great Learning*, lytteeksempel 1.16, som består av uskolerte og skolerte perkusjonister og sangere i en felles ekstase, som anmelder Brian Olewnick beskriver som «en enkelt, multistrupet organisme» (Olewnick, 2000).

På samme måte som fellesskapet forsvinner i en musikkform med for mye fokus på individets kapasitet, forsvinner individet i en musikkform hvor kollektivet, og det å spille og være sammen, i så stor grad tar overhånd. Mens førti musikere som innordner seg i samme drone har en kraftfull, kollektiv effekt, gir det lite rom for de forskjellige individuelle kapasitetene innad i gruppen. Alle musikerne har innrettet seg under samme *system*. Denne eksplosive enigheten er mindre tilstede i MURALs musikk, hvor forhandlingsprosessen mellom forskjellige helhetsvisjoner står i fokus. Soldattroppen i vårt tilfelle blir da en feil analogi, selv om musikerne i alle fall har ett felles mål: å lage så bra musikk som mulig. Det er i alles interesse at konserten blir vellykket. MURALs ofte transparente lydbilde, gjør at hver enkelt innsats får stor betydning i den musikalske helheten. Dette gjør forhandlingsprosessen sensitiv, hvor både likheter og ulikheter i musikernes helhetsvisjoner kommer til overflaten. Dette kan også bety varierende grad av vellykket musikk. Improvisasjonen kan aldri slippe unna den intensjonspolyfonien den er. MURAL omfavner heller pluralismen som er tilstede i gruppens potensiale, framfor at alle skal innrette seg under ett, muligens simplistisk, musikalsk system.

Rancière skriver at «et godt regime er karakterisert ved det faktum at det alltid er en blanding av betingelser, en konstitusjonell markeds plass. Et regime uten blanding, et regime som ønsker at alle dets lover og institusjoner ligner dets grunnleggende prinsipp, fordømmer seg selv til borgerkrig og ruin på grunn av denne ulilateralismen. For å nærme seg perfektjon, må hvert regime korrigere seg selv, for å prøve å ønske motstridende prinsipper velkommen, å gjøre seg mer ulik seg selv» (Rancière, 2007, s. 42). Det pluralistiske regimet som Rancière snakker om, kan nesten ordrett

overføres til improvisasjonsmusikken. Tilstedeværelsen av flere systemer er noe som for min egen del er veldig tiltrekkende ved improvisasjonsmusikken. Musikkerne i MURAL har alle en spesifikk måte å spille på: man har etablert et individuelt materiale over mange år, som man nå prøver å flette inn i en gruppekontekst. Man hører i dette også et ekko av Bucks beskrivelse av The Necks sin arbeidsmetode, hvor en musiker presenterer en idé, som de andre responderer til på sitt vis. Improvisasjonsmusikkens pluralistiske utgangspunkt er noe som gjør den attraktiv. Likevel ser vi flere og flere eksempler på band som er interesserte i å skape en spesifikk, kollektiv musikk, og hovedoppgaven blir da å finne fram til denne felles kroppen, men samtidig ta vare på det pluralistiske utgangspunktet. Da kan improvisasjonsmusikken bli en fin metafor på denne konstitusjonelle markedsplassen, hvor individene forhandler om makt og territorier innenfor et felles rammeverk.

I grupper som i større grad omfavner sin egen intensjonspolyfoni, åpner det seg muligheter for musikalsk dissens, individualiseringsakter som går mot gruppens musikalske idéretning på et gitt tidspunkt. Dissensakten er en integrert del i MURALS musikk, hvor enkeltmusikerne er gitt en stor grad av autonomi. Jeg har tidligere skrevet at det er spenningen mellom helhetsvisjoner som utgjør den faktiske musikken. Men denne dissensakten er også integrert i musikernes tillit til hverandre. Når jeg spiller med MURAL har jeg full tillit til de andre musikernes musikalske autonomi. Men jeg setter også stor pris på når jeg opplever at idéene mine får støtte fra de andre musikerne. Når et instrument går inn i mitt eget spektrale register, og velger å skape en komposittlyd med mitt materiale, er dette en bekreftelse på at de andre musikerne lytter og godtar mine idéer, ved å flette idéene mine inn i den kollektive veven. Man støtter hverandre, men man kan også gi hverandre motstand. Når Streifenjunko velger å gå sammen å lage en lyd hvor du ikke lengre hører lyden av to instrumenter, men en kompleks komposittlyd, blir dette ekstra effektivt fordi man vet at de på et gitt øyeblikk også er fri til å ikke gjøre det. Mulighetene for en slik forhandling har både musikalske og sosiale konsekvenser, både i musikkens produksjons- og resepsjonsledd.

Demokrati

Vi begynte denne delen med å se på improvisasjonsmusikken i kontekst av å være en kollektiv skapt musikk. Dette knyttet improvisasjonsmusikken til andre musikkformer som også tok utgangspunkt i kollektiv improvisasjon når musikken skapes, og dette har vi kalt for «improvisasjon som arbeidsform». Band som improviserer velger å beholde forhandlingsmomentet også når musikken materialiseres; og slik blir det egalitære utgangspunktet for musikken opprettholdt. Jeg spurte videre hva slags strukturering en kollektiv musikk må ha for å kunne beholde det egalitære

improvisasjonselementet. Struktureringsprosessen, som er en hermeneutisk prosess, blir som oftest ikke verbalisert i en diskusjon; i stedet kommer man fram til idéene om den musikalske helheten og sin plass i den gjennom samspill. Informasjonen i denne prosessen blir lagret i musikerens kroppsminne som potensialiser som senere kan brukes i en konsertsammenheng. Disse potensialene blir videre konkretisert ved hjelp av audioinskrripsjon. De komplekse hermeneutiske prosessene kombinert med internaliseringsprosessen via kroppsminne, og det faktum at ingen av disse idéene er knyttet til faktiske tidsforløp, legger grunnlaget for improvisasjonsmusikken som en *intensjonspolyfoni*, hvor selv band som har spilt sammen i mange år, kan overraske hverandre med hva som man mener utgjør musikkens mulighetsrom.

Vi har videre sett på hva slags sosiale konsekvenser det får når man i improvisasjonsmusikken føler forpliktelse til et bandfelleskap. Sammenlignet med den non-idiomatiske improvisasjonsmusikken hvor improvisasjonen blir sett på som en mer eller mindre inkluderende *aktivitet* som ikke produserer verker, åpner en improvisasjonsmusikk som er interessert i det kollektive uttrykket for at struktureringer kan ta form over lengre tid. Rent praktisk handler det om hvordan man kan finne fram til et kollektivt bandsound samtidig som man opprettholder muligheten for improvisasjon i musikkens materialisering. Kun da kan man skape en musikk som er like mye et uttrykk for fellesskapet, som det er for individuelle kapasiteter innad i gruppen.

Jeg har i oppgaven min valgt å referere til Rancièrè, på grunn av hans tanker om frigjøring fra hierarkiske styringsmodeller. For Rancièrè er fundamentalt interessert i likhet, i ekvivalens, og jeg synes det er mange paralleller mellom hans tenkning og hvordan improvisasjonsmusikken fungerer. Hans definisjon av *politikk*, som vi var inne på i innledningen, er knyttet til hvordan fellesskapet er delt opp, ikke først og fremst i form av fordeling av materielle ressurser, men hvem som har plass til å ytre seg i offentligheten. «Aristoteles hevder at mennesket er politisk fordi det er i besittelse av ordet og slik kan gjøre rettferdighet og urettferdighet til felles anliggender, mens dyret bare har stemme og ikke kan gi uttrykk for annet enn nytelse og smerte. Men spørsmålet består altså i å vite hvem som er i besittelse av ordet, og hvem som bare har stemme» (Rancièrè, 2008, s. 537). Rancièrè knytter dette opp til arbeiderklassens frigjøring i fellesskapet. Hans definisjon på den politiske akt består i å overskride framfor å oppfylle sin egen begrensede rolle i samfunnet: arbeideren er derfor politisk når han trosser de oppfattede begrensningene til hva han kan være i stand til. «Politikken blir til idet de som 'ikke har tid' tar seg den tiden som trengs for å plassere seg som innbyggere i et felles rom og beviser at deres strupe kan ytre ord som gjelder fellesskapet og ikke bare en stemme som signaliserer smerte» (Rancièrè, 2008, s. 537).

Arbeiderklassens «fremtedelse fra en minoritetstilstand» (Rancière, 2007, s. 48) er en nyttig parallell til improvisasjonsmusikkens egalitære sosiale rom, med flate maktstrukturer, fleksible territorier og åpenhet i forhold til individuelle dissensakter. Dette er en del av de *sosiale frigjøringsprosessene* som ligger til grunn for improvisasjonsmusikkens «begynnelse i frihet», hvor ingen musikere er fastlåst til posisjoner med begrenset innflytelse. Mens musikerne i et symfoniorkester er rigid inndelt i et hierarkisk system av roller, funksjoner og musikalsk innflytelse, består improviserende kollektiv av likestilte parter som forhandler om musikkens retning mens den spilles. I improvisasjonsmusikken har både instrumenter og musikere fremtrådt fra en slik minoritetstilstand som vi kan finne både i orkesteret og i jazzkvartetten, og blitt egalitære størrelser med krav om innflytelse i det kollektive rom.

Med dette utgangspunktet velger mange ensembler å skape en kollektiv musikk med improvisasjonen som arbeidsform, og det er denne kollektivt skapte musikken denne masteravhandlingen handler om. Her finnes det også eksempler på at en sterk kollektiv konsensus hindrer enkeltmenneskets mulighet for dissens, noe vi har sett i The Scratch Orchestra, hvor de individuelle potensialene forsvinner fordi den kollektive konsensusen står så sterkt. Klarer man å åpne opp det musikalske rommet for individuelle dissensakter, samtidig som man har en tydelig kollektiv identitet, blir musikken like mye en demonstrasjon av individuell kapasitet som en demonstrasjon av fellesskap. I denne situasjonen blir musikken til i en intensjonspolyfoni, som er en skapelsesform som er unik for improvisasjonsmusikken. I lys av dette kan improvisasjonsbandet bli et godt bilde på et åpent, frigjort og egalitært demokrati som Rancière skriver om, hvor ingen medlemmer er historisk plassert med et begrenset ansvarsområde, og hvor alle sammen deler et felles ansvar og eierskap til helheten, som de, hvis de ønsker, kan forvalte dynamisk og generøst overfor hverandre.

Del III

Teori og praksis

Hovedproblemstillingen i min masteroppgave har vært å se på hva slags struktureringer som skjer i den formen for improvisasjonsmusikk jeg arbeider innenfor. Teoretiseringen av denne struktureringen har bestått av å analysere det jeg anser som de to mest spesifikke aspektene ved musikken: dens estetiske sider og den sosiale organiseringen. Med dette har jeg prøvd å flytte improvisasjonsmusikken bort fra det flyktige og det øyeblikksorienterte, og inn i et analytisk perspektiv. Hensikten er å forstå hvordan et improvisasjonsverk materialiseres, og hva som ligger til grunn for denne materialiseringen. I dette analytiske perspektivet, har språkliggjøringen av musikkens fenomener vært en viktig del av masterarbeidet.

Et improvisasjonsbands strukturingsprosesser foregår på flere nivåer. Mens en komponist fører idéer inn i et satt tidsforløp, og musikkens struktur er en konkret størrelse, er det i improvisasjonsmusikken mange forskjellige prosesser som ligger til grunn for musikken man hører. Disse strukturingsprosessene har jeg kategorisert på forskjellige vis i denne masteravhandlingen. I første omgang delte jeg musikken inn i estetiske og sosiale frigjøringsprosesser, hvor førstnevnte avgjør materialet som brukes, og sistnevnte forteller oss hvordan dette materialet disponeres og hvordan de forskjellige musikalske maktrommene til enhver tid blir fordelt. Jeg har også snakket om indirekte og direkte komposisjonsformer, hvor førstnevnte er etableringen av individuelle og kollektive rammeverk; musikalske celler og potensialer som musikerne kan velge fra når de spiller. Den direkte komposisjonsprosessen er *materialiseringen* av noen av disse potensialene, hvor de blir satt ut i verden i samspill med elementene tilstede i situasjonen. Disse *emergerende elementene* kan ha stor innvirkning på musikken: akustiske fenomener i rommet, og forskjellige uttrykk for intensjonspolyfonien kan skape konserter som er veldig forskjellige. Dette er likevel en del av et bands *mulighetsrom*, og en del av improvisasjonsformen generelt. Siden musikken ikke er knyttet til et tidsforløp, åpnes det for mange mulige tolkninger av situasjonen, og derfor er improvisasjonskonserter sjelden lik, selv blant grupper som opererer med et tydelig musikalsk rammeverk.

Jeg har med denne masteroppgaven ønsket å vise at improvisasjonens frihet og skapelsen av et kunstverk som mål *kan* kombineres, og at man i denne kombinasjonen både kan finne svært artikulerte forhold mellom kollektiv identitet og individuell kapasitet, og muligheten til å finne fram til egenartede, kollektive musikalske uttrykk. Dette er likevel ikke ment som et ideal for alle

musikkformer, men heller som en betingelse for å forstå den formen for improvisasjonsmusikk denne masteravhandlingen handler om. For å få et bedre inntrykk av hvordan de to teoretiske delene faktisk forholder seg til musikalsk praksis, vil jeg i denne delen gå spesifikt inn på bandet MURAL. Jeg mener gruppen er et godt eksempel på hva de estetiske og sosiale frigjøringsprosessene kan resultere i når det kommer til klingende musikk. Jeg vil begynne med å se MURAL i forhold til andre beslektede improvisasjonsgrupper, og deretter vil jeg vise hvordan denne struktureringen materialiseres i praksis, ved å analysere et 45 minutter langt stykke spilt inn i januar 2014.

MURAL

MURAL er en trio bestående av Ingar Zach på perkusjon (gran cassa og små perkusjonsinstrumenter), Jim Denley på forskjellige blåseinstrumenter (saksofon, fløyter) og undertegnede på tolvstrengsgitar og zither. Hadde alle instrumentene blitt spilt i sine klassiske *modus operandi* ville maktforholdet mellom instrumentene vært avklart: et perkusjonsinstrument, et melodiinstrument og et akkordinstrument med mulighet for noe overlapping mellom dem. Den registermessige avstanden mellom disse tre instrumentene er stor og kunne potensielt ledet til en statisk maktdisponering. Måten MURAL utfordrer rollene som instrumentene ville hatt i en mer tradisjonell musikalsk maktdistribusjon, gjør den til et godt eksempel for å forstå hvordan de estetiske frigjøringsteoriene fungerer i praksis.

Gruppen er også et godt eksempel på en sosial arbeidsform. Til sammenligning med de to innledende ferske duoprojektene i mitt masterarbeide, har MURAL spilt et femtitalles konserter rundt om i verden. Derfor har gruppen også kommet mye lengre i å gi svar på de hermeneutiske problemene et kollektiv står overfor. Man kan si at vi over tid har balansert enkeltmusikernes forskjellige *helhetsvisjoner* med den faktiske musikken som spilles. En kollektiv komposisjonsprosess tar ofte lang tid, spesielt med et orkester med så stort og forskjelligdydende instrumentarium som MURAL. I en finstemmingsprosess mellom individuell og kollektiv agenda, jobber man mot en balanse hvor kollektivet har en tydelig identitet, men samtidig kan bli påvirket av individets frie valg innenfor de kollektive rammene. MURAL har inkorporert improvisasjonsformen i det kollektive uttrykket, slik at enkeltmusikeren fortsatt kan ha *strukturell innflytelse* på musikken i konsertsammenheng.

Det er først og fremst via *samspill* at vi har kommet fram til det kollektive uttrykket. Våre «avgjørelser om musikkens elementer», for å bruke Denleys uttrykk, blir i enkelte tilfeller verbalisert, men som regel er dette noe som først og fremst skjer ved at man spiller sammen. Over

tid lytter man seg fram til et kollektivt uttrykk og sin egen plass i det. Det er ingen tvil om at denne prosessen også er sterkt knyttet til den praktisk enkle muligheten for audioinskripsjon. Omtrent hver eneste konsert ensemblet har gjort har blitt tatt opp og lyttet til av musikerne, og over tid etablerer man rammene for en felles musikk. Det å ta opp med mobilt utstyr er nå blitt så praktisk enkelt, at det muliggjør en kollektiv komposisjonsprosess som i stor del handler om å finne ut hva som fungerer og ikke fungerer gjennom analyse av lydopptak. Man kan si at det er dette som skiller forrige generasjons improvisasjonsmusikere fra den yngre generasjonen i dag: det var mulig, men ikke like praktisk enkelt å gjøre innspilling av musikken man spiller sammen. Dette gir muligheter til å skape en kollektiv musikk på et mye mer detaljorientert plan enn tidligere. Det er blitt enklere å forvalte et felles musikalsk produkt.

Hva har MURALS indirekte komposisjonsprosess bestått i? Dette er en forhandlingsprosess som har foregått på mange plan. Jeg skrev i oppgavens andre del om at begynnelsen på en kollektiv komposisjonsprosess er valget man tar å faktisk spille sammen. Velger man i tillegg et bandnavn vitner det om en mulig sosial forpliktelse rundt et felles prosjekt, som kan formes kollektivt over tid. Når man etterhvert begynner å spille sammen er den mest umiddelbare forhandlingsprosessen valg av instrumentarium. Mitt oppsett med zither, glockenspiel og tolvstrengs gitar med forskjellige type stemminger har gradvis tatt form i løpet av de sju årene vi har spilt sammen. Disse instrumentene bruker jeg både fordi jeg føler at de har en plass i MURALS musikk, og fordi de bidrar med noe som setter en tydelig farge på musikken. Den samme prosessen har de to andre musikerne gjennomgått: valg av preparasjoner, objekter og type perkusjonsinstrumenter definerer avgrensningene til de forskjellige musikernes *spillerom*, samtidig som det former musikkens kollektive helhet. Dette instrumentariet er ofte i forandring; hvis en musiker tar med et nytt instrument vil det gi nye musikalske muligheter, og på den måten kan mulighetsrommet alltid være i bevegelse.

MURAL har i denne prosessen også kommet fram til avgjørelser om musikkens og partienes varigheter. Dette er et sentralt aspekt ved alle improvisasjonsgruppers strukturering; forholdet til musikalsk form i betydningen disponering av materiale i tid. I tidligere stadium av MURALS utvikling, varte alle partiene rundt fem minutter. Dette kan vi høre på vår første plate fra 2009, hvor vi måtte klippe sammen kortere sekvenser for å få til partier som følte tilstrekkelig lange. Det var i begynnelsen vanskelig for oss i å overskride denne varigheten: det var som om mulighetsrommet ikke var stort nok til at musikken kunne få lov til å strekke seg ut. Sakte men sikkert har vi lært materialet å kjenne så godt, at vi har mulighet til å la det vare lenge hvis det er musikalsk nødvendig. Dette gir MURAL en kompositorisk fleksibilitet vi ikke hadde i oppstartsfasen, og som

har blitt mulig gjennom flere års samspill. I de siste par årene i, som på konserten som er analysert senere i denne delen, har vi alltid spilt ett sammenhengende sett på 45-60 minutter. Partiene innad i denne storformen kan være av forskjellig varighet. Dette er en del av musikernes forhandlingsrom i konsertsituasjonen.

Ned på detaljnivå

MURALS «begynnelse i frihet» muliggjør sammensetningen av et personlig materiale flettet inn i en kollektivt skapt vev, og dette har gitt gruppen sitt unike lydbilde. Man kan likevel se MURAL i forhold til noen generelle trender i improvisasjonsmusikken. Mange mener det har skjedd et paradigmeskifte i musikkformen, hvor man har gått bort fra å spille en hurtig musikk med energien i fokus, til å i større grad lytte til detaljrikdommen som finnes i materialet. Denley trekker fram Evan Parkers trio som «bevegde seg gjennom materiale veldig raskt. Ingenting var dvelet ved. Den lydlige verden var knust i veldig små atomer av materiale, hvor ingenting var sett på veldig nøye eller veldig lenge» (Denley, 2014).

Mange improviserende band har gått bort fra en slik frenetisk materialdisposisjon til å lytte mer til detaljene i musikken som spilles: «Jeg tror at det som skjedde etter dette, var at mange improviserende musikere bestemte seg for at det å kaste bort materiale så raskt var litt frustrerende, at man bør se litt nærmere på materialet man spiller, senke farten litt, putte et mikroskop på materialet, og se dypere og nærmere på lydene som er skapt. Og jeg tror ikke vi er unike i så henseende» (Denley, 2014). John Butcher bekrefter denne tendensen da han i improvisasjonsmusikkens tidligere dager så «muligheten for å sidestille lyder av ekstremt forskjellig karakter, i en tid da improvisasjon var litt mer...[pause] det var mulig å kaste inn mange flere elementer i musikken, fordi disse tingene ikke hadde vært prøvd ut før. Og i nyere tid virker det som det har vært en utvikling mot å isolere hva som på overflaten kan virke som en ganske begrenset måte å lage musikk på, ved å grave dypere og dypere i den, og se på de forskjellige ingrediensene mer og mer på et detaljnivå» (Hopkins, 2009, 19:31). Man kan kanskje hevde at utviklingen Denley og Butcher nevner ovenfor, hvor man i større og større grad lytter til gjerne mikroskopiske klangnyanser innad i lydene, henger sammen med improvisasjonsmusikerens intimitet med opptaksmediet.

Selv om mange band i improvisasjonsmusikken nå velger å lytte til små detaljer og forandringer i musikken, betyr ikke dette at musikken trenger å oppleves som minimalistisk. Mange improviserende band, MURAL inkludert, har vist liten interessert for minimalismens formalisme, og har heller vært mer opptatt av å ha en kompositorisk mulighet til å *zoome* inn på et gitt materiale over

lengre tid, hvis musikken skulle trenge det. Å ha mulighet til å isolere små klangnyanser og isolere spesifikke klangkarakteristikker innenfor en gitt lyd, for så raskt å endre til en aktiv sidestillelse av forskjellige materiale, gir et band et større *kollektivt mulighetsrom*. Innenfor hver lyd finnes et stort antall klangnyanser: overtoner, støy, artikulasjoner og aksenter som man i den tidlige improvisasjonsmusikken til Evan Parker og Derek Bailey aldri fikk tilstrekkelig tid til å virkelig lytte til. Denne interessen for detaljer har hatt innvirkning både på lyd materialet i seg selv, som har blitt rikere med dette skiftet, og på det formmessige: at disse elementene kan få lov til å eksistere over lengre tid slik at detaljene skal få komme fram, hvis musikken skulle trenge det. Slik blir ikke musikkens kompleksitetsnivå gitt, men gjenstand for en forhandling mellom musikerne.

Funksjoner og territorier

MURALs transparente og egenartede instrumentering gjør det praktisk lett, men også musikalsk nødvendig, å overskride konvensjonelle funksjoner og territorier. I første omgang handler det om å finne individuelle *spillerom* som kombinerer bevegelsesfrihet med muligheter for å relatere seg til de andre musikernes materiale. Fløytist Jim Denley har ikke bare funnet nye måter å bruke fløytene og saksofonen på, han bruker også prepareringer som ballonger, sølvpapir og flasker for å utvide sitt spillerom innad i ensemblet. Ingar Zach har de siste ti årene av sitt virke gått bort i fra å bruke et trommesett, til å bruke en gran cassa som en klingende, vibrerende membran og et stort antall mindre perkusjonsinstrumenter. Dette gir ham en stor klangfleksibilitet hvor han, mer lik en orkesterperkusionist, kan velge å være enten i klangens sentrum og eller ute i periferien. Gitaren og zitherne bruker i hovedsak de resonnerende delene av instrumentet: åpne strenger, overtoner og intonasjon, med fokus på harmonisk kompleksitet. Alle disse individuelle *spillerommene* har tatt form gjennom en hermeneutisk forhandling mellom musikerne over lengre tid: man velger materiale etter hva man har opplevd helheten trenger. På grunn av store variasjonsmuligheter av forskjellige former for støy hos Denley og Zach, har jeg for eksempel i større grad valgt å fokusere på periodiske lyder. I tillegg er de aperiodiske lydene til gitaren volummessig svake, og det kan gjøre det vanskelig å finne en egalitær platform med andre instrumenter i en samspillsituasjon.

For å forstå MURALs overskridende territorier og hvor essensielt dette er for musikken som spilles, vil det være nyttig å se hvordan andre ensembler innenfor improvisasjonsmusikken forholder seg til dette. MURAL har, muligens på grunn av sin delte interesse i forskjellige former for støy og et harmonisk tonespråk inspirert av den amerikanske komponisten Morton Feldman (1926-1987), ofte blitt sammenlignet med gruppen AMM fra England. Dette er en trio med nær legendestatus i improvisasjonsmusikken, bestående av pianist John Tilbury (f. 1936), gitarist Keith Rowe (f. 1940)

og slagverker Eddie Prevost (f. 1942). Denley sier at hvis man «skulle kontrastere hva vi gjør med hva AMM gjør, er det klart at Tilbury refererer til hvordan pianoer er stemt, Prevost befinner seg i det perkussive territoriet, mens Keith Rowe åpenbart opererer langt utenfor hva Tilbury er ment å gjøre» (Denley, 2014). I lytteeksempel 2.1 hører vi noe overlapping mellom perkusjon og gitarens støyelementer, men generelt er instrumentene i mer tradisjonelle og adskilte *territorier*.

MURAL har valgt å gjøre *overlappende orkestreringer* til en sentral del av musikken, og det fra et instrumentelt utgangspunkt som er veldig spredt og transparent. En av grunnene til at disse territoriene kan skride over i hverandre er perkusjonist Ingar Zachs arbeide med frekvenser. Hans arbeidsområde er i mye mindre grad begrenset til rytmiske artikulasjoner som fortsatt kan sies å være Eddie Prevosts bidrag i AMM, og det forandrer veldig mye i maktforholdet mellom instrumentene. Denley sier at «antagelsen i AMM er at Prevost ikke har så mye å si i det tonale området» (Denley, 2014). Her har Zach åpnet opp det perkussive rommet, og latt de andre musikerne ha mulighet til å ha noe de skulle sagt her, samtidig som han har muligheten til å påvirke musikken harmonisk. Dette åpner for en mer egalitær forhandlingsprosess mellom musikerne.

Men man skal heller ikke se bort i fra Denleys egne overskridende arbeid i MURAL: med mørke basstoner, multipleksstrukturer som opererer i alle felt, ornamenter i ekstreme register og et stort arsenal av lyder, er Denley langt borte fra en melodisk solistrolle som i en jazztrio. Gitaren er, i noe større grad enn de andre instrumentene, naturlig begrenset til å oppholde seg mer i mellomtoneregister, men også den utfordrer dette: lik gran cassaen brukes også den som en klingende membran, med tolv åpne strenger som kan lage komplekse vertikale strukturer. Alle instrumentene har en kompositorisk fleksibilitet og kan alle operere i både *fundamentale* og *ornamentale* typer roller; de kan sørge for musikkens generelle framdrift eller de kan spille harmoniske ornamenter i høyt register. Dette skaper et spill med bandets romlighet: MURAL har store valgmuligheter når det kommer til musikalsk maktdistribusjon; denne makten kan lett flyttes fra en musiker til en annen.

Et annet nærliggende eksempel å sammenligne med er The Necks, som gjennom sin interesse i komplekse overtonespektrum og utstrakte former har en god del likhetstrekk med MURAL. «The Necks har en veldig lignende måte å jobbe på, men de har helt klart forskjellige roller i bandet. [...] De går definitivt inn i territorier hvor de av og til ikke kan fortelle hva som er deres eller den andres lyd, men generelt tror jeg, sammenlignet med hva vi gjør, at det i deres gruppe er mye mer avgrensning, som relaterer mer til bandpraksis og tradisjonelle bandroller» (Denley, 2014). På noen plater, som på *Aether (2001)*, lytteeksempel 2.2, er en egalitet instrumentene imellom likevel

tilstede: alle instrumentene tar del i de store akkordene som åpner stykket. Mens The Necks er en klassisk pianotrio med piano, bass og trommer, reflekterer MURAL improvisasjonsmusikkens ikke uvanlige strategi å velge et instrumentalt utgangspunkt som ikke refererer til institusjonaliserte ensemblehierarkier. MURAL er interessant i dette henseende: det å oppnå en skapende egalitet med gran cassa, akustisk gitar og blås høres i utgangspunktet ut som en krevende oppgave. Orkestreringen er både transparent og spredt: noen ganger kan den bestå av piccolo fløyte, gran cassa og en zither, og det er vanskelig å finne mer annerledes klingende instrument enn disse. Det som gjør en egalitet mulig, er i første omgang den romlige fleksibiliteten hvert instrument har. Med en stor bevegelsesfrihet kan alle instrumentene, i alle fall i utgangspunktet, operere innenfor alle musikkens registre. Men det er også et annet aspekt involvert: at man kan ta del i hverandres lyder og hverandres overtonespektrum, lik Streifenjunktio arbeider med sitt mye mer egalitære utgangspunkt. Hvis vi husker måten pianoet ble brukt sammen med marimbaen i Sciarrinos *Disse un poeta*, så er vi på veien til å forstå hvor mye rom som åpner seg når instrumenter man er vant til å høre i forgrunnen kun har en ornamental funksjon i musikken. Marimbaen og pianoet skaper en *komposittlyd*, og glir inn i samme funksjon i musikken. Slike rolleforflytninger er viktig i opprettholdelsen av det egalitære, og det er også en av grunnene til at jeg har trukket inn Rancière i denne oppgaven: ingen instrumenter er skyvet ut i en minoritetstilstand uten strukturell innflytelse.

Disse overskridende musikalske territoriene kan noen ganger være så sterkt flettet inn i en kollektiv vev, at man knapt kan skille instrumentene fra hverandre. Det er likevel viktig å få med at en kollektiv sammensmeltning av materiale ikke er på bekostning av enkeltmusikerens autonomi. Denley sier at: «så mange av våre interesser overlapper, slik at vi kan ha mye å si om hverandres interesser. Vi er tre autonome individer, men det er en massiv overlapping til tross for den spredte instrumentasjonen. Mens vi opprettholder vår individuelle uavhengighet og autonomi, kan vi gå inn i hverandres territorium og påvirke hverandres systemer» (Denley, 2014). For selv om det er mange overlappinger mellom territoriene og interessene, har vi som gruppe mange valgmuligheter. Vi kan, men vi behøver ikke; vi kan holde oss separate eller vi kan smelte sammen. *Intensjonspolyfonien* vil alltid være tilstede, selv om vi spiller sammen i en masse, under et soloparti, eller når vi opererer i separate sfærer. MURAL er et ensemble som noen ganger velger å spille i samme territorium, andre ganger ikke: enkeltmusikerens frihet har blitt inkorporert som en del av måten vi spiller sammen på. MURALs spredte instrumentale utgangspunkt gjør at hver enkelt lyd lettere kommer fram i helheten. Forskjellen mellom når vi går inn i hverandres territorium, og når vi spiller i separate sfærer blir tydelig, og det er kanskje derfor jeg synes MURAL passer bra til å forklare improvisasjonsmusikkens estetiske og sosiale frigjøringsprosesser, og hvordan forhandlingen i en kollektivt skapt musikk skjer.

Frigjøring fra tangentvirkeligheten

I musikken til AMM hører vi et veltemperert piano i samspill med perkusjon og elektronikk. MURALs instrumentale utgangspunkt er i mindre grad låst til et veltemperert system, og da kan intonasjon brukes som et kollektivt komposisjonsverktøy. For MURAL, som for den europeiske kunstmusikken, har perkusjon vært en nøkkel til å komme seg bort fra tempererte stemmesystemer. Mens Varèse og Cowell først og fremst skrev om de aperiodiske vibrasjonene perkusjonen kunne bringe inn i musikken, altså støyen, har MURAL tatt tak i de komplekse periodiske karakteristikkene til perkusjonsinstrumentene, som en veiviser til et kollektivt *intonasjonssystem*. Det har vært en gradvis og intuitiv prosess. Denley husker Ingar Zachs store arsenal av tibetanske boller og melodisk perkusjon som en viktig døråpner til et mer komplekst harmonisk språk for ensemblet. «Det som jeg først la merke til da vi begynte å spille var Ingars utempererte perkusjonsmusikk, tonene relaterte ikke til de veltempererte instrumentene våre, så vi var nødt til å relatere *vårt* materiale til disse nye stemmesystemene» (Denley, 2014).

«Folk er generelt gode til å høre veltempererte instrumenter med anarkiske harmoniske system i perkusjonsinstrumentene. Og jeg tror i starten var vi ganske gode til det vi også: du og jeg spilte stemt til hverandre mens perkusjonen var mer kaotisk. Etterhvert ble vi mer og mer vant til Ingars system av toner og kunne omfavne en måte å spille med hverandre på som ikke var stemt i europeisk betydning. [...] Jeg tror for enhver vestlig musiker, som er vokst opp med det vestlige tonale system, at det generelt er vanskelig å trå utenfor dette. Og jeg tror det har vært en lang prosess å med trygghet kunne spille innenfor en ny form for tonalitet; jeg vet ikke om man kan kalle den anarkisk, men den er i alle fall intuitiv» (Denley, 2014). En frigjøring fra et veltemperert system, gir et større spillerom for enkeltmusikeren, og den åpner også for et større antall måter for enkeltstemmene til å relatere til hverandre: nye former for spenninger mellom enkeltelementene, nye former for spektrale strukturer som kan brukes i den kollektive komponeringen. Det finnes mye musikalsk informasjon gjemt mellom to tangenter på et piano.

Dette leder oss tilbake til frigjøringen fra det Trevor Wishart kaller notasjonssystemets todimensjonale gitter. Det er åpenbart at MURALs musikk vanskelig kan analyseres gjennom den type konstruksjon som det vestlige notasjonssystemet er. Musikkens «begynnelse i frihet», at musikken har tatt form uten å tenke på begrensningene både det vestlige notasjonssystemet og konvensjonell vestlig instrumentteknologi gir, har skapt en musikkform med komplekse lydobjekter som grunnleggende bestanddeler. Disse har kunne tatt form i et eksperimenteringsrom hvor kroppen, øret og instrumentet møtes. I dette rommet blir også musikernes innlemmelse av støy viktig. Vi så i første del på Henry Cowells uttalelse om at «det finnes et støyelement i tonen til alle

våre musikkinstrumenter» (Cowell, 2004, s. 23). Lytteren måtte videre lære seg å se på denne støyen som en «god mikrobe» (Cowell, 2004, s. 23), som kan gjøre usynlige gleder hørbare for lytteren. Denne mikrobene, støyelementet, er omfavnet av det meste av improvisasjonsmusikken. Det gir muligheter til å spille lyder med et stort antall interne artikuleringer som både mangfoldiggjør materialet og utvider samspillmulighetene.

Er det ett element som tilslører instrumenale territorier, og som vever elementer sammen så er det støyen. I lytteeksempel 2.1 er Keith Rowes elektronikk et viktig bidrag i utfordringen av klassiske instrumentterritorium innad i AMM. Keith Rowe opererer mellom delvis artikulerende og harmoniske territorium, og han bidrar med en type støy som sniker seg mellom territoriene til de to andre instrumentene. Han har en overskridende funksjon. I MURAL kan man kanskje si at alle tre instrumentene har denne overskridende kvaliteten. Dette er ikke nødvendigvis et kvalitetstegn, men en del av MURALS egalitære plattform. Ved å operere et eller annet sted mellom frekvens og støy, defineres samspillet av de interne artikuleringene i de forskjellige støykompleksene. Hver musiker må da tolke de andres innspill som en *lydtotalitet*, som de selv kan velge hvordan de vil relatere seg til. Dette er grunnleggende for den relasjonsorienterte samspillsformen MURAL og mange andre improvisasjonsband bruker.

Akustisk nettverk av relasjoner

«Kan man i det hele tatt snakke om MURAL som en trio?» spør Jim Denley når vi diskuterer det store antall forskjellige elementer som opererer samtidig i MURALS musikk. At antall elementer eller lag i musikken ikke er begrenset til å være det samme som antall instrumenter, har vært en del av kjerneelementene i MURALS strategi. Det skaper en perseptuell ekspansjon som øker antall måter musikken kan lyttes til på, som kanskje kan minne om Deborah Hays ønske om å se på «ens fremføringspraksis som et kontinuerlig utvidende nettverk av perseptuelle aktiviteter» (Hay, 2013). Noen ganger smelter alle instrumentene sammen til en masse, andre ganger spiller alle instrumentene *multiplekst* materiale, som skaper et nettverk av fragmenter som går på tvers av alle territorier. MURAL har arbeidet med å frigjøre seg fra både horisontale og vertikale lytteregimer for å skape et romlig relasjonsnettverk, hvor lytteren selv kan finne forbindelser mellom de forskjellige musikalske dimensjonene. Er *Saturated field*, som vi hørte i lytteeksempel 1.13, først og fremst et vertikalt eller horisontalt stykke musikk? Som lytter føler jeg meg frigjort til å kunne nærme meg musikken på begge vis. Jeg kan også velge å lytte til de rytmiske artikuleringene som skjer i alle instrumentene, og høre på det perkussive samspillet som skjer på tvers av alle instrumentgrenser som et separat element i musikken. Relasjonene på tvers av disse grensene kan

noen ganger være sterkere enn relasjonen mellom elementene innad i ett instruments territorium, og det styrker musikken som et perseptuelt nettverk.

Det er viktig på dette tidspunkt å si at det å dra frigjøringsprosessene så langt som MURAL har gjort, ikke er ensbetydende med bra musikk. Faktisk har noe kritikk mot bandet vært at enkeltmusikerne er så forskjellige at vi kanskje ikke burde spille sammen. Personlig mener jeg at vi som gruppe ofte klarer å forsone kollektivt uttrykk og individuell autonomi. Dette er også en interesse jeg har i musikken generelt: at alle stemmene har mulighet til å tre fram fra skyggen hvis de skulle ønske det. Den store individuelle bevegelsesfriheten og autonomien man har, kan likevel noen ganger ende opp som løse tråder som ikke knyttes sammen til en felles vev. Å bryte med de gitte klanghierarkiene for MURAL er ikke et tilbakelagt stadium, men en utfordring vi møter hver gang vi spiller sammen. Derfor kan noen musikalske øyeblikk fungere bedre enn andre, noe vi snart skal få se i analysen av MURALS konsert i Melbourne. Dette er risikoen med improvisasjon som arbeidsform.

ANALYSE av MELBOURNE 1 – spilt og komponert av MURAL den 18. Januar 2014

i IWAKI Auditorium

Opptak av ABC - Australian Broadcasting Corp.

Lytteeksempel 2.3 (Audio CD 2)

I denne delen vil jeg presentere en analyse av et stykke MURAL gjorde for australsk radio den 18. januar 2014. Valg av analyseform henger sammen med det faktum at dette er en utøvende mastergrad. Oppgaven i seg selv har i stor grad vært skrevet ut i fra et produksjonsorientert ståsted. Det en analyse vil kunne bidra til er å vise i praksis hvordan MURALS frigjørings- og struktureringsprosesser har virket inn på det faktiske musikalske arbeidet. Det er viktig for meg som skapende kunstner at analysen kan reflektere måten MURAL arbeider på, slik at den kan resonnerer tilbake i det utøvende, og derfor har jeg valgt en *deskriptiv analyseform*. Det er snakk om å eksternalisere den kunnskapsbasen man allerede har opparbeidet seg i ens kroppsminne, og prøve å artikulere hva som faktisk skjer i musikken. Av den grunn har jeg for eksempel ikke valgt å gjøre en frekvensanalyse av MURALS forskjellige instrumentale territorium, fordi en kunnskap om de spesifikke hertzfrekvensene instrumentene opererer i, ikke hjelper de intuitive fakultetene som i stor grad er med på å forme musikken vi spiller. MURALS musikk er i stor grad intuitiv; den er improviserende selv om mye materiale og samspillsformer er etablert over tiden vi har spilt sammen med. Jeg vil bruke en analyseform som styrker denne intuisjonen framfor å introdusere kunnskap som vil kunne låse vårt handlerom. Hvis man i en analyse hadde kommet til konklusjoner som fører musikerne over i en mer ikke-intuitiv arbeidsmåte, vil det riste grunnen som vi har bygd musikken vår på. Dette er snakk om en i stor grad kroppsnær musikkform. En viktig del av analysen vil da være refleksjoner rundt det som musikerne i MURAL har internalisert som en del av kroppens «naturlige refleksmønstre»: disse fenomene blir identifisert ved navn, for så å bli analysert, forstått, og videre utviklet i det utøvende. I så måte reflekterer analyseformen en verbalisert versjon av Trevor Wisharts «eksternalisering- og reinternaliseringsprosess» via audioinnspillinger, som jeg beskrev i oppgavens første del.

Det er andre aspekter som også må tas med inn i analysen. Musikken er i dette tilfelle ikke først og fremst analysert som et objekt som trer fram for vår bevissthet, lik en hermeneutisk analyse av en tekst, men sett på som en *sosial situasjon*, hvor makt blir forhandlet om. Derfor faller denne analysen litt utenfor hva for eksempel sonologien kan fortelle oss, som er et felt opprettet for auditiv strukturanalyse av musikk som ikke er festet til et partitur. Dette er i stor grad en analyse fra et produksjonsmessig ståsted, hvor jeg ser hvordan de individuelle teknikkene som musikerne har skapt, brukes til å skape en felles musikk. Analysen reflekterer derfor også Jim Denleys sitat fra

andre del, hvor han sier at en kollektivt skapt musikk ikke kan «forklares ut i fra en teori om individuelle skapere» (Denley, 2012). På grunn av dette har jeg delvis valgt å analysere konserten i fellesskap med Denley. Siden to forskjellige musikere til enhver tid tolker musikken forskjellig, vil dette forsterke bildet av musikken som en *intensjonspolyfoni*. En *kollektiv analyseform* gjenspeiler og gir næring til pluralismen som ligger til grunn for musikken som spilles. Kun da kan vi få fram de forskjellige intensjonene som er med å forme musikkens sosiale rom.

Analysen er ment som dokumenterende i forhold til det teoretiske, og for å vise i praksis denne musikkens særtrekk. Siden de andre musikk eksempene så langt kun har vært utdrag, synes jeg også det er relevant å vise til et stykke i sin helhet. I motsetning til resten av oppgaven, som er kategorisk inndelt i estetiske og sosiale frigjøringsprosesser, har jeg valgt å holde den praktiske analysen organisk: kronologien i stykket er beholdt, slik at man kan lytte til musikken som den ble spilt. Og siden den mest elaborerte beskrivelsen av musikk aldri kan erstatte opplevelsen av hvordan den faktisk høres, er det ment at denne skriftlige analysen skal leses samtidig som man lytter til musikken. Det aller beste er kanskje hvis man hører musikken i sin helhet først, og så lytter til den en gang til samtidig som man leser analysen. Da vil man først ha et inntrykk av musikkens helhet, før man så kan ta for seg detaljene i analysen.

En av flere mulige formmessige inndelinger

Å gjøre en formmessig analyse av MURALs musikk er ganske vanskelig, fordi overgangene fra et parti til et annet som regel er ganske tvetydige. Det er ikke gitt når et parti slutter, og et annet starter, da det er en del av denne musikken at lytteren selv skal være fri til å lytte etter dette selv. For eksempel er gitarmaterialet som starter det jeg har kalt parti 3, også tilstede i det siste minuttet av parti 2. Det å separere disse delene i det øyeblikket jeg har gjort, blir da kun én av mange mulige tolkninger. Jeg har valgt å dele inn stykket i fire deler, kun for at det skal bli lettere å lese analysen og følge med musikken, og at man kan ha mulighet til å ta for seg del for del.

Deler man inn musikken i partier, setter man opp et lyttehierarki, hvor man bestemmer hvordan den skal lyttes til. Målet for denne analysen blir da heller ikke å komme opp med en definitiv tolkning av musikken, men heller å forstå hva slags estetiske og sosiale prosesser som utgjør MURALs utgangspunkt, og hvordan disse struktureres i den direkte komposisjonsprosessen.

0:00 **Introduksjon** med solo gitar

1:18 **Parti 1** - dominert av mørkt drone i gran cassa

Instrumentene opererer i separate sfærer med lite overlapping

9:10 **En kort interlude** – gran cassa dropper ut og saksofon og gitar spiller et kortere parti. På grunn av forrige partis lengde, er det forfriskende å høre materiale som blir utviklet over et kortere tidsforløp.

10:10 **Overgangsparti**

11:10 **Parti 2** – massivt og tett parti

20:26 **Parti 3** – lettere, flyktigere parti

25:19 **Parti 4** – saktere, mer romlig, senere mer intensivert til et klimaks som lander på et repetitiv figur i zither

40:35 **Coda** i gitar og saksofon

Stykkets varighet er 44 minutter og 57 sekunder.

Introduksjon

0:00 Åpning solo gitar. Tolvstrengsgitaren har blitt stemt spesifikt for denne konserten hvor unisoner og oktavforhold har blitt byttet ut med tettere intervaller, og det skaper større variasjonsmuligheter for flageolettspill og åpne strenger. Dette er en del av *spillerommet* jeg har utviklet i trioen, og som jeg har kunnet eksperimentere fram på grunn av mangelen på spesifikke forventninger til hva jeg som gitarist skal spille.

Parti 1

1:18 Etter gitarsoloen kommer blåseinstrumentet og deretter perkusjonen inn. I sistnevnte hører vi en mørk drone på gran cassa, mens saksofonen er preparert med en ballong som skaper en støymasse med modifisert overtonerekke. Entréen til de to instrumentene er et godt eksempel på MURALs *relasjonsorienterte interaksjonsform*. Denley forteller at det var et bevisst valg å spille noe som ikke kom i veien for gitarens materiale: «Jeg tenkte at hvis jeg plukket opp fløyten eller en upreparert saksofon og begynte [synger melodi]: Det er bare ikke mulig for meg å gjøre det, for da definerer det hva folk skal lytte etter i gitarmusikken. Jeg vil heller komme inn med noe som er veldig annerledes [...] et annet rom, annet univers [...] Introen kunne blitt lest som melodisk materiale i et tonalt system, og jeg tror ballongen muliggjør at materialet kan bli lest annerledes. Frekvenser fra gitaren kan bli lest som akkorder, men vi viser at man ikke trenger å definere det på konvensjonelt vis» (Denley, 2014).

Ballongmaterialet Denley spiller har heller ingen tydelige attack, og det gjør at attackene i gitaren kommer klarere fram i musikkens helhet. Denley viste her en sensitivitet for gitarens *territorium*, og ved å plassere seg utenfor lar han gitarens fulle klangrikdom beholdes. Gitarmaterialet blir ikke tolket som en serie med toner, men som *lydlig totalitet* med forskjellige klangkarakteristikker. Alle disse klangkarakteristikkene utgjør deler av gitarens territorium, og Denley er fri til å velge hvordan han skal relatere seg til det. I dette tilfelle valgte han å ikke gå inn i gitarens materiale, og heller forholde seg parallelt til det.

En kollektiv improvisasjon kan beskrives som et sensitivt økosystem. Når man kommer inn med en musikalsk idé vil hele dette økosystemet påvirkes. Ens tolkning av de andre musikernes materiale vil også påvirke de andres materiales rolle i helheten. Det gjelder både når instrumentene opererer i separate sfærer, som her hvor Denley velger at hele gitarens klangkarakteristikker skal komme fram som en autonom størrelse, og når instrumentene glir inn i hverandres territorium og skaper *komposittlyder*. Denley har her mye makt til å påvirke hvordan lytteren vil lytte til gitarmaterialet.

2:52 - Gitaren prøver i dette åpningspartiet å finne et overlappende frekvensmateriale med perkusjonen, men basstrommen er forholdsvis dominerende. *En overlappende orkestrering* ville her kunne tilslørt de forskjellige instrumentterritoriens grenser, men det er vanskelig å få til når instrumentene spiller som de gjør akkurat her. Perkusjonen og saksofonen deler på lange toner uten attack, mens gitaren delvis går inn i gran cassaens harmoni. Likevel oppleves instrumentene som separate sfærer, som sammen komplementerer hverandre i helheten. På grunn av at de ulike idéene er konstante, er maktforholdet mellom instrumentene relativt avklart. En slik maktbalanse vil i MURALs musikk aldri være statisk: en viktig del av de musikalske rammene er at makten alltid har mulighet til å flytte på seg. I en motsatt situasjon, hvor instrumentene har tildelte, avgrensede maktrrom, ville gitaren alltid hatt mindre innflytelse enn gran cassaen som med sin omfangsrige størrelse kan ta mye plass i musikken. I MURAL har alle instrumentene «trådt fram fra en minoritetstilstand», og fått lik innflytelse på musikken som skapes.

Det man ser av materialforhandling så langt i stykket er elementenes dynamiske spill, hvor de trer inn og ut av forgrunnen. Dette er et sentralt element i MURALs forntankegang, et fenomen jeg har kalt *zoom-inn/zoom-ut effekt*. Denne romlige fleksibiliteten hører vi blant annet da den preparerte saksofonen aktivt trer fram i forgrunnen i musikken rundt **2:30** og ved **3:03**, plutselig stopper opp og går inn i veven som akkompagnement ved **3:10**. Denne effekten skjer gjerne mange ganger i løpet av en MURAL-konsert. På grunn av elementenes konstante karakter er effekten mindre tydelig her enn senere i konserten, men det skaper likevel små fokusskifter som bidrar til musikkens utvikling.

4:20 Den preparerte saksofonen fortetter gradvis støymaterialet sitt, og stiger igjen i intensitet som han gjorde noen minutter tidligere. Når han dropper ut ved **4:43** skaper det et lite dynamisk skifte kompositorisk sett, selv om gran cassaen fortsatt holder fast på dronen.

5:31 Gitaren finner samme frekvens som perkusjonen, og de to instrumentene skaper i noen øyeblikk en *komposittlyd* med komplekse indre svingninger på grunn av forskjeller i intonasjon. Likevel er gitaren fortsatt delvis overskygget av gran cassas sterke bassfrekvenser. De første fem minuttene av *Melbourne I* har så langt hatt et ganske avklart maktforhold mellom instrumentene, men likevel flyter musikken framover på et vis. Denley forteller om hvor viktig det er at Zachs perkusjonsdrone ikke er statisk, men at den har bevegelse i både frekvens og dynamikk. «Hvis det hadde vært en flat drone ville ikke musikken fungert i det hele tatt. Den trenger nok bevegelse for lytteren til å si: Jeg er nødt til å lytte til dette, fordi jeg ikke kan anta hva det er» (Denley, 2014). De skiftende bølgeene skaper altså nok forhandling mellom elementene til at det fungerer. En flat drone

ville inntatt bassterritoriet på en måte som hadde gjort at hverken gitaren eller blåseinstrumentet ville hatt noen instrumentale relasjoner å ta tak i. Den eneste muligheten ville vært å bli ornamentert på toppen av perkusjonens drone. Her skaper svingningene et minimum av bevegelse, som får fokuset til å flytte på seg nok til at musikken fungerer. Likevel kan vi se på perkusjonens bassdrone som en form for *territorialisering*, en okkupering av et rom i musikken over en gitt varighet.

6:00 - Saksofonen fjerner ballongpreparasjonen og setter på et vanlig munnstykke, men med belgen preparert med et lokk dekket med sølvpapir. Dette blokkerer luften ut av belgen, slik at grunntonene ikke slipper gjennom. Sølvpapiret legger til en form for støy avhengig av hvilken overtone Denley velger å spille. Kombinasjonen av preparasjoner skaper et komplekst lydobjekt: «Jeg mener at tonene vi spiller ofte inneholder mye støy og intern artikulasjon. Ingars basstone har bølger og pitchshifting, det er ikke en flat greie, og når jeg spiller en tone, kan den gjennom preparasjoner, ha sine egne interne rytmer, aksenter og støy. Man sier til lytteren at hvis man skal analysere dette, så kan det ikke ses på som en serie av toner som til sammen utgjør en melodi: de er også nødt til å lytte til de interne artikulasjonene» (Denley, 2014). Egenartede instrumentavgrensninger og etablering av nye former for *spillerom* er en del av en improvisasjonsmusikers estetiske frigjøringsprosess. Her kommer man fram til et nytt materiale som gir veldig mange muligheter for et *relasjonsorientert samspill*. Når dette materiale kombineres, må alle tre musikere tolke hverandres materiale som *lydtotaliteter*, og være bevisst på alle små variasjoner og artikulasjoner inne i hver enkelt lyd. Sammen flettes alle små støynyanser inn i den kollektivt skapte veven.

En kort interlude

9:10 Perkusjonen dropper ut, og man får det mest kontrastfylte skiftet i stykket så langt. Det åpner seg mye rom da grancassadronen stopper, og gitaren og saksofonen starter umiddelbart på en ny idé for å underbygge det musikalske skiftet. *Multiplekslyden* som Denley spiller her inneholder flere lag av overtoner som filtreres ut sammen med støy fra lokket på belgen. Gitaren går ned til et mørkere register, som så langt ikke har vært mulig å operere i, på grunn av dronen i gran cassa.

9:40 Perkusjonen kommer inn med luftaktige lyder som gir en framoverdrivende flyt i musikken. Saksofonen og gitaren dropper ut samtidig og avslutter materialet ved **10:10**, som gjør denne delen til en slags kort interlude formmessig. Dette var i retrospekt et komposisjonelt godt valg, da partiet som komfør varte i ni minutter. Det å ha en del som kun varer et minutt etterpå gir en velkommen friskhet til storformen, en formmessig uforutsigbarhet, hvor musikerne forteller lytteren at varigheten til et materiale aldri er gitt. Partiet ender med å hvile på nok en mørk drone, men denne

spilles den i saksofon, en omfordeling av funksjoner.

Parti 2

11:10 - Gitaren og perkusjonen gjør en sterk entré samtidig: Zach spiller et rytmisk artikulert støy-materiale i bassregister og gitarens høyrehåndsaktivitet i mellomregisteret blander seg sammen til et framoverdrivende harmonisk felt. Begge materialene er metriske som gjør at de nesten kan oppfattes som ett instrument. Så snart Denley kommer inn igjen, denne gangen på fløyte, avslutter perkusjonen sitt rytmiske mønster, og går over i blåseinstrumentets mer gestiske måte å spille på. Perkusjonen og fløyten har her akkurat samme klanglige funksjon med komplekse vindaktige støygester. Ingar Zach viser her to former for *overlappende orkestrering*: først som del av gitarens territorium, og etterpå et nesten umerkbart skifte til en *komposittlyd* med fløyten. Slike skifter skaper dynamiske territorier innad i musikken, hvor relasjonene mellom instrumentene for lytteren ikke er gitt på forhånd.

Gitaren spiller her en tydelig artikulert puls, og det kan være en av grunnene til at de to andre instrumentene valgte å spille mindre metrisk. Gitarmaterialet er *multifunksjonelt* og består av en konstant rask puls i de øverste seks strengene, mens en bass akkord blir repetert uregelmessig men i samme puls som de seks lyse strengene. Disse to lagene er autonome, og bearbeides separat med høyrehånden på gitaren.

I dette øyeblikket finnes mesteparten av periodiske vibrasjoner i gitarmaterialet, selv om det finnes harmonisk informasjon i vindmaterialet til blås og perkusjon også, hvis man lytter godt etter. Gitaren har også bassfunksjonen her: etter litt over ti minutter har alle instrumentene hatt bassfunksjon i musikken. Gitarmaterialet har også en metrisk regularitet som gjør det til et sterkt element i musikken. Det er også frigjort fra *menneskepustregimet*: materialet varer lenge og det har ingen klare fraseinndelinger. Da får man tid som lytter til å lytte til de forskjellige harmoniske variasjonene uten at de blir satt inn i frasemessige tvangstrøyer.

Man kan velge å definere det gitaren gjør som en fundamental rolle i musikken, og at vindlydene til blås og perkusjon her er ornament, selv om vindlydene også kunne ha stått for seg selv. Dette viser at fundamentale og ornamentale lyttefunksjoner ikke er satte kategorier, men kommer an på den som lytter. Vi kan snakke om en *intendert lytting*, som ofte nevnes i sonologien, som henger sammen med lytterens mulighet til å skape musikken i sitt hode.

12:40 Gitaren gir slipp på bassdelen av materialet en stund, som skaper mer rom for de andre elementene i musikken. Dette er en *zoom-inn effekt* på de seks lyseste strengene i gitaren, som har vært til stede i ett og et halvt minutt, men som nå får komme bedre fram. Dette blir både perkusjon og blås raskt klar over, og dropper ut slik at denne delen av gitarmaterialet kan høres i all sin klangrikdom. Et godt eksempel på et kollektivt spill med romlighet, hvor man i fellesskap avgjør å gi noen elementer bedre plass i musikken.

12:57 Når basstrengene i gitaren kommer tilbake kommer saksofonen inn igjen med en synkronisert entré. Materialet som blir introdusert i saksofonen er ifølge Denley en måte å appropriere gitarmaterialet over til saksofonen: «Jeg tror det kommer som en respons til måten gitaren spilles på. Det er ikke akkurat det samme, men det er en høyfrekvensartikulasjon i lyden som påvirker overtonespekteret, og som tillater meg å introdusere rytmer og artikulasjoner» (Denley, 2014). I tillegg til dette, slår Denley en trefløyte mellom kantene i belgen på saksofonen. Dette er en slags lydlig imitasjon av de raske høyrehåndsbevegelsene i gitaren, og er et eksempel på MURALs spesifikke interaksjonsform i musikken. Musikernes materiale er ikke imitativ på den måten som er vanlig i mye jazzmusikk. Denley sier at vi heller «deler måten vi spiller instrumentet på. [Vi velger bort] en åpenbar én-til-én gest i musikken» (Denley, 2014), altså når et musikalsk innfall blir direkte etterfulgt av en imitativ gest i et annet instrument. Dette er et tydelig eksempel på en *relasjonsorientert samspillsform*. Denne måten å spille sammen på kan ta inn hele lydobjektene som lydtotaliteter, hvor mange forskjellige elementer innad i én musikers materiale kan flettes inn i helheten. Slik frigjøres man også fra det *horisontale lytteregimet*: det er ikke imitative hendelser i et lineært tidsperspektiv som er i sentrum, men et *akustisk relasjonsnettverk* som lytteren kan angripe på forskjellige vis.

13:18 Perkusjonen starter en puls på trommeskinnet, men stopper ved **13:46** og gir gitaren fokus. Lytteren kan da *zoome* inn på lyden av gitaren, før perkusjonen kommer inn for fullt et drøyt minutt senere. Denley beskriver det som kan kalles en polymetrisk tilnærming til musikken: «hvis en person spiller en regelmessig puls, er den andre musikerens respons til dette ofte å spille en annen puls» (Denley, 2014). Det har vært øyeblikk hvor hele ensemblet kommer inn i samme puls, men dette er svært skjeldne hendelser. Siden en tydelig puls vil redusere muligheten for hendelser av intensjonspolyfonisk karakter, er dette et risikabelt verktøy. Man forteller lytteren at alle instrumentene spiller en felles puls, og dikterer derfor hvordan man skal lytte til musikken. At muligheten likevel er til stede for at man *kan* gå inn i samme puls hvis man ønsker, virker positivt: at det er en retorisk mulighet gruppen har, men at man ser farene ved å inngå i en tydelig konsensus om materialhierarkiet.

14:25 Når perkusjonen kommer inn med mørke drønn produsert av en cymbal som skrapes på trommeskinnet, er det som bølger skyller over hele klangspekteret, og alle instrumentene smelter sammen til én masse. Det er vanskelig å skille territoriene fra hverandre; de framstår som et komplekst fortettet nettverk av utempererte frekvenser og støyartikulasjoner.

15:43 Gitaren introduserer nedadgående glissandi produsert ved å stemme ned gitaren med stemmeskruene. Dette blir raskt imitert av blås i lyst register: en parallellbevegelse mellom gitar og saksofon.

17:00 Etter å ha arbeidet gjennom flere minutter med et relativt massivt materiale, blir det akustiske rommet åpnet opp, først og fremst ved at perkusjonen går opp i lysere register. Alle instrumentene spiller forskjellige, uavhengige pulser mot hverandre, i det som er et kontrastfylt skifte til et mer transparent klanglandskap. Perkusjonen holder sin puls helt stabil, mens gitaren raskt endrer tempo.

17:22 Attack i gitaren blander seg med perkussiv støy i saksofon og sammen danner de en *komposittlyd*, ganske lik som det saksofonen og perkusjonen gjorde da de spilte vindaktig støy. Denne saksofonlyden, når den kommer for seg selv, klinger ganske likt som gitaren, med regulære mønstre av overtoner og perkussive attack, en tydelig eksempel på det «å dele instrumentet på». Periodisk materiale er her mest framtreddende i perkusjon. Selv om det bare er én tone, er det den tydeligste periodiske frekvensen i ensemblet.

18:00 Gitaren har droppet ut, mens saksofonen og perkusjonen fortsetter. Gestene flyter ut og blir mindre rigide og mer flytende. Et overgangsparti til musikken finner et nytt stabilt platå.

19:00 Perkusjonen går tilbake i bassregisteret, og saksofonen går ned på samme tone i samme register, og sammen danner de en *komposittlyd*. Gitaren entrer i et separat territorium med en rask flageolett figur, nesten i bakgrunnen til det mer massive materialet til blås og perkusjon. Gitaren holder fast på denne melodiske figuren, selv om den nesten ikke er hørbar, i visshet om at gitarmaterialet vil kunne komme fram i forgrunnen på et tidspunkt senere. I tillegg til materialet han spiller i mørkt register, introduserer Denley et nytt lag i lyden ved **19:48**. Dette et godt eksempel på en *multipleks* lyd, hvor et separat lag i musikerens materiale ble lagt til som bearbeides uavhengig av dronen på bunn, som fortsatt holdes sammen med perkusjonen.

20:22 Cymbalen legger av og alle instrumentene slutter samtidig. Et sjeldent tilfelle av stillhet i dette stykkets storform.

Parti 3

20:26 Perkusjonen bryter stillheten ved å bue på kanten av gran cassa. Gitaren fortsetter figuren fra forrige parti, som nå er kommet i forgrunnen. Dette blir da ikke en introduksjon av nytt materiale, men en *zoom-inn* effekt på materiale som allerede har vært tilstede flere minutter i bakgrunnen. Likevel oppfattes det som et tydelig skifte i musikken. Gitarfiguren består nesten utelukkende av flageoletter som spilles raskt over de tolv strengene; en flyktig og ustabil klang.

21:11 Blåseinstrumentet og perkusjonen blander seg og lager luftaktige artikulasjoner, *ornamenter* rundt de raske gitarfigurene som her kanskje kan oppfattes som *fundament* på grunn av idéens konstante karakter. Det finnes også frekvensmateriale i luftstøyen blås og perkusjon lager, og hvis man lytter godt etter, kan man høre dette blande seg med frekvensene i gitaren.

21:58 Gitaren er overlatt til seg selv, og introduserer en tone som ikke er en flageolett, og dette skaper en mer stabil klang. Gitaren inkorporerer tonen i en figur som repeteres.

22:13 Bassfløyten, som er halvert og preparert med plast og en gummistrikk, kommer inn med komplementærfigur og bidrar med et mellomtoneregister med artikulasjoner og aksenter.

23:07 Perkusjonen kommer inn på høye sinustoner som gir en helt ny romlig dimensjon til musikken. Så langt i dette stykket har det ikke vært noe aktivitet i dette registeret; det har vært et uokkupert territorium. Lyden produseres av en sinustonegenerator gjennom en vibrerende høyttaler som legges på basstrommen. Zach legger raskt til forskjellig aksenter av radiostøy, som videre påvirker hvordan lytteren oppfatter sinustonen.

24:17 Gitaren og bassfløyten finner hvert sitt motiv i mellomregister som gjentas i raskt tempo, til gitaren dropper ut, og man hører bassfløyten og radiostøyen sammen. Blåseinstrumentet avslutter med en veldig tydelig artikulert slutt ved **24:42**, som raskt blir plukket opp av perkusjonen, som legger cymbalen inn mot grancassaen, for så å blåse inn i den, og dette skaper en uventet basstone. Det er vibrasjonene i basstrommemembranen som skaper denne bassfrekvensen. Perkusjonen har blitt transformert til et blåseinstrument, en åpenbar overlapp mellom instrumentale territorier, og nok et eksempel på «å dele instrumentet».

Parti 4

25:19 Den høye sinustonen blir reintrodusert. Gitar stryker de mørkeste strengene som en cello, og

finner overlappende frekvenser med saksofonen. Musikken beveger seg saktere i dette partiet, den dveler mer ved materialet. Gestene introduseres i lavere tempo.

26:16 Gitaren strykes på høye flageoletter og flytter seg inn i sinustoneterritorium. Gitarer holder her på tre idéer: en bassfigur, en mellomtone figur og høye glissandi i flageoletter, som alle gjentas regelmessig. Denley spiller her på en upreparert saksofon, men som er holdt inn mot låret for å stoppe luften som kommer ut av belgen. Dette skaper en fugleaktig lyd i høyt register, noe han bruker ofte i MURAL. Det vi hører er en radikalt annerledes form for *romlighet* enn Parti 2. Bjeller og sinustoner setter de øvre registerrammene for musikken, gitaren setter de nedre rammene. Dette akustiske rammeverket etterlater seg mye rom, som gir Denley mye *bevegelsesfrihet*.

27:13 Perkusjon legger høye bjeller tett inntil sinustonene og skaper *komposittlyd* med seg selv i høyt register. Dette gjør sinustonen mye mykere, ved at den har mørkere artikulasjoner fra bjellene som den kan hekte seg på.

28:29 Et nytt instrument blir introdusert fra gitarhold: en zither automatisert av en håndvifte. Dette skaper et stort felt av boblende harmonisk bevegelse. Zitheren knytter sammen saksofonen og de høye overtonene fra perkusjonens høye bjeller, som fortsatt er i aktivitet: nye *relasjoner* skapes. Det er som det harmoniske feltet til saksofonen og zitheren sammen skaper en *komposittlyd*, og det rytmiske samspeillet mellom artikulasjonene til bjellene og den automatiserte zitheren skaper en annen. Et *akustisk relasjonsnettverk* som går på tvers av instrumentale territorier.

29:25 Zitheren artikulerer en arpeggioakkord for å skape bevegelse i det harmoniske feltet.

30:48 Perkusjonen introduserer, nesten umerkbart, pulser i keramiske cymbaler, på en frekvens som har ligget en stund i zitheren: en stafettovertagelse av harmonisk materiale. Det skapes en polymetrikk mellom de keramiske cymbalene og zitheren, og begge elementene driver musikken framover.

31:11 Saksofonen kommer inn med *multipleksstruktur* med frekvenser i mellomregister, og rytmiske artikulasjoner fra væske som spretter på saksofonflisen. Han er tydelig frigjort fra *menneskepustregimet* her: hans innsatser varer lenge. De tre instrumentene sammen skaper et kollektivt klangkompleks som har mange flere lag en antall musikere. Hver enkelt musiker bidrar med materiale som har interne artikulasjoner, støy, og periodisk informasjon; elementer som hadde vært veldig vanskelige å analysere gjennom det vestlige notasjonssystemet. Sammen flettes alle

detaljene inn i tette, sammenvevde kaskader av artikulasjoner. Her kan Denleys spørsmål gjentas: «Kan man i det hele tatt snakke om MURAL som en trio?» Eller mer spesifikt: oppfatter lytteren dette som tre musikere som spiller hverandre, tre lydkilder; eller skapes det et nettverk av elementer som overskrider dette?

31:38 Musikken intensiveres nå i alle lag. Tette kaskader i zitheren, og hektisk aktivitet i saksofonens øvre register. Perkusjonen skifter frekvenser i de keramiske cymbalene ved **32:12**, som igjen løfter musikken enda et hakk opp i intensitet. Det blir klart for lytteren at musikken er i endring.

32:19 En repetitiv bassfigur blir introdusert i zitheren, mens den forrige figuren holdes for å opprettholde det komplekse harmoniske territoriet den har etablert med de keramiske cymbalene.

32:31 Saksofonen dropper ut og gir mer plass til zither og cymbaler.

33:05 Zitheren prepareres med papir som endrer lyd kvaliteten, og de keramiske bollene trer tydeligere fram. Zitheren får på grunn av preparasjonen en mer rytmisk artikulert karakter.

33:25 Bassfløyten kommer inn for første gang i konserten upreparert, og vektlegger de harmoniske kvalitetene i musikken. Zitheren veksler mellom mer- og mindre harmonisk tørrhet ved å ta av og på papirpreparasjonen. Her er det veldig vanskelig å høre forskjell på de instrumentale territoriene. Alle instrumentene ligger i tilnærmet samme register, alle har tilnærmet samme funksjon med ustabile frekvenser, som frenetisk drives framover av støyaktige rytmiske artikulasjoner. En kompleks form for *overlappende orkestrering*.

34:05 En bassfigur introduseres i zitheren. Et tydelig kompositorisk grep som får dynamikken til å bli svakere. Den automatiserte delen av zither materialet blir avsluttet raskt etterpå, og vi er etterlatt med cymbal, fløytefigur og den repeterte bassfiguren i zitheren. En slags musikalsk landing etter intense partier i alle instrumenter og territorier. Det faktum at den intense territorieoverskridelsen ikke varte lenge, er et godt eksempel på enkeltindividenes autonomi i musikken. Man kan gå sammen og danne komposittlyder, men man *må* ikke. Siden denne musikalske makten hele tiden flytter på seg, blir det ekstra stor effekt når instrumentene velger å tre inn i samme register. Autonomi og avhengighet er her blitt viktige komposisjonsverktøy.

35:05 Repetisjon i zitheren gir rom for et lekent artikulasjonsspill mellom bassfløyte og cymbaler,

en form for *reaksjonsorientert samspillsform* i liten skala. Zither holdes helt rolig i et gestisk sett separat univers, og det gjør at musikkens spenning beholdes og drives framover. At en musiker holder tilbake mens de to andre imiterer hverandres artikuleringer er her vesentlig for å beholde den kompositoriske integriteten i verket, som handler om å alltid holde musikken åpen for flere måter å bli lyttet til. Musikken og fellesskapet er avhengig av enkeltmusikernes autonomi: at i alle fall en musiker holder igjen, og gir motstand til de to andre.

36:10 Bassfløyten legger seg på en stabil frekvens, og man begynner å ane konturene av en tydelig kollektiv diminuendo. Noen nye elementer introduseres likevel: flageoletter i gitar, artikuleringssvariasjoner i perkusjon.

37:09 Etter en lang diminuendo dropper fløyten ut, mens zither og perkusjon fortsetter en stund til, da de nå har mer plass til å bli lyttet til.

38:15 en liten innsats i zitheren, og saksofonen kommer inn på en *multiphonic*, mens zither og perkusjon gradvis fader ut. Det er en overraskende gest. Denley spiller *multipleksmateriale* som får lov til å være for seg selv. Formmessig sett burde kanskje konserten ha stoppet etter saksofon-soloen.

Coda

40:35 Gitaren kommer inn på nytt. Perkusjon har sluttet å spille siden stykket var forhåndsavtalt til å kun vare 40 minutter, og dette gikk hus forbi både hos gitaren og saksofonen. Det er ikke vanlig at lengder på stykker avtales når MURAL skal spille, men på grunn av at dette var en liveinnspilling for australsk radio, måtte dette bestemmes på forhånd. På grunn av dette, avsluttes stykket på obskurt vis, med gitaren og saksofonen ventende på at perkusjon skal komme inn igjen. En merkelig, men ikke uinteressant avslutning på et formmessig og instrumentelt homogent sett. Dette bekrefter at selv om MURAL har utviklet et spesifikt materiale og kommet fram til spesifikk måte å bruke dette på i samspill, så vil alltid musikken være en *intensjonspolyfoni*. Den *direkte komposisjonsprosessen* er en forhandlingsprosess som foregår live foran publikum, og mange variabler spiller inn i hvordan et gitt stykke blir tilslutt.

Konklusjon

Frigjøringsprosesser og strukturering

I friimprovisasjonsdiskurs har det generelt vært lite diskusjon rundt musikkens strukturering. Vi har sett at fokuset, også i nyere bøker som i Gary Peters' *Philosophy of Improvisation*, har vært å holde musikken innenfor øyeblikket, hvor musikeren tar fatt på den «tragiske oppgaven» å ivareta friheten som musikken også har sitt utgangspunkt i. Å ta vare på denne friheten betyr å avstå fra struktureringer som kan oppfattes som lukkede former; improvisasjonen må være fri fra disse, fordi det særegne ved den «er at den ikke produserer verker» (Peters, 2009, s. 44). Dette henger sammen arven fra Baileys non-idiomatiske improvisasjonsmusikk; en musikk utenfor kategorier og genre som kun finnes i det øyeblikket den spilles. En av Frankrikes mest sentrale improvisasjonsmusikere Michel Doneda, reflekterer dette på poetisk vis: improvisasjonen «forløses i et navnløst vakum, hvos kaoset i vår biologi vekkes» (Doneda, 2010, s. 10).

I nyere former for improvisasjonsmusikk har man sett en gryende interesse for en strukturering som beveger seg utover øyeblikkets innovasjonsakter. Selv om Peters var inne på noe ved å snakke om «sammenflettingen av skapelse og konservering» (Peters, 2009, s. 16), var dette mer for å anerkjenne at man i improvisasjonen ikke nødvendigvis kontinuerlig generer nytt materiale: «alle improvisatører må forholde seg til at arbeidet skapes fra et begrenset materielt univers» (Peters, 2009, s. 11). Målet for musikkformen er fortsatt, først og fremst, dens tilstedeværelse i øyeblikket. Derfor kommer ikke Peters inn på det faktum at mange grupper i dag, framfor å omfavne øyeblikkets frihet, bruker improvisasjonen som en arbeidsform for å skape nye og egenartede, kollektive uttrykk. Denne musikkformen kan ikke utelukkende ses på som enten improvisasjonsmusikk eller komposisjonsmusikk, og av den grunn blir en diskurs som priser improvisasjonens uavhengighet og øyeblikkstilthørighet, lite til hjelp når musikken skal forstås og analyseres.

Et av mine hovedmål med masterarbeidet har vært å teoretisere rundt denne formen for improvisasjonsmusikk, og spørre hvordan denne musikken, som ofte blir sett på som flyktig og vanskelig å analysere, faktisk struktureres. Dette henger sammen med mitt eget ønske om å finne et spesifikt materielt rammeverk for musikken jeg spiller. Min metode for å teoretisere improvisasjonsmusikken har vært å se på det jeg mener er det mest særegne ved den, som ikke er at den *ikke* produserer verker, men heller den spesifikke strukturering og materialisering som skjer i musikken. Ved å slå fast at det i improvisasjonsmusikken også skapes verker; begynte jeg på en prosess for å forstå hvordan et improvisasjonsverk skapes, og hva slags verksbegrep man i det hele tatt kan si å operere med i denne musikken. Her har begrepene indirekte og direkte komposisjonsprosess vært

klargjørende, også for min egen del.

De estetiske og sosiale frigjøringsprosessene beskrevet i denne masteroppgaven kan fortelle oss mye om hvordan musikken struktureres: om enkeltmusikerens frigjorte spillerom, om hvordan instrumentene forholder seg til hverandre, og hvordan musikken materialiseres som en forhandlingsprosess mellom likestilte parter. Det er viktig å få med at frigjøringsprosessene i seg selv er en viktig del av denne struktureringsprosessen. Tar man tak i kroppen som utgangspunkt når man skaper musikalsk materiale, er ikke dette bare en negasjon av den vestlige tradisjonen, men også en form for strukturering i seg selv. Det samme gjelder den sosiale frigjøringen og den resulterende egalitære skapende plattformen. Musikkens frigjøring og strukturering er derfor flettet sammen på fundamentalt vis. Mitt hovedfokus har likevel vært å se på hvordan man fra dette frigjorte utgangspunktet, gjennom improvisasjonsformen, finner fram til en felles musikk. Her har jeg definert improvisasjonsmusikken jeg driver med som en form for kollektivt komponert musikk, hvor improvisasjonen fortsatt spiller en vesentlig rolle. Jeg har snakket om opprettelsen av et kollektivt *mulighetsrom*, som materialiseres gjennom improvisasjon i konsertsammenheng.

En viktig del av masterarbeidet har vært å språkfeste det som skjer i musikken. Siden improvisasjonsmusikken ofte blir knyttet til en frihetstilstand, har jeg måtte søke i andre områder for å finne et språk for å beskrive musikkens struktureringer. Her har jeg hentet begreper både fra teoretikere som Rancièrre og Gadamer, og komponister som Wishart og Varèse. Jeg har også lånt mange uttrykk fra Jim Denley, som gjennom sine radioprogram har skapt nye begreper for å beskrive fenomener i en kollektiv komposisjonsprosess. Man kan likevel spørre seg om hvorfor det er viktig å teoretisere dette, og hva det har å gjøre med det utøvende arbeidet? For meg har tenkning og det å skape alltid gått hånd i hånd; det å forstå og kontekstualisere det en selv gjør, spesielt i en form som er så flyktig som improvisasjonsmusikken, kan i stor grad tydeliggjøre ens eget kunstneriske prosjekt. Eksternaliseringen av denne intuitive, kroppsnaere kunstformen, skaper en bevisstgjøring ikke bare om hva man bidrar med i det musikalske fellesskapet, men hvordan man som skapende kunstner forhandler i det sosiale rom. Dette har direkte innvirkning på musikken som skapes.

Min undersøkelse av improvisasjonsmusikken har likevel først og fremst vært å spille den. Jeg har eksperimentert gjennom å inngå nye samarbeid for å forstå de forskjellige stadiene av strukturering som er tilstede i en kollektiv komposisjonsprosess. De tre utøverprosjektene gjenspeiler forskjellige problemer ved denne arbeidsformen, og det bekrefter musikkens «begynnelse i frihet»: hvert kollektiv må løse spesifikke problem, knyttet til enkeltmusikernes bidrag og hvordan dette former

helheten. Derfor er disse prosessene ofte veldig forskjellige fra kollektiv til kollektiv. Disse problemene kan, som Denley ville sagt, «ikke forklares ut i fra en teori om individuelle skapere» (Denley, 2012), og av den grunn har det vært viktig i denne masteravhandlingen å ta den sosiale samhandlingsformen inn i den musikalske analysen.

I undersøkelsen av improvisasjonsmusikkens sosiale aspekter har jeg dessuten funnet fram til forskjellige former for *kollektivitet*; ulike samspillsformer hvor fellesskapet og individets kapasiteter blir omfavnet i varierende grad. Ingen improvisasjonsgrupper forholder seg til disse motpolene på samme vis. Min egen plattform handler om å forsone fellesskapet med individets kapasiteter, og derfor blir musikkens eget maktspill et vesentlig element å ta med inn i analysen. Dette er en mindre relevant problemstilling for The Scratch Orchestra. Disse forskjellige formene for kollektivitet kan aldri forstås ut i fra musikalske genrebegrep, men er likevel en svært viktig del av musikkens strukturering, spesielt i improvisasjonsmusikken, hvor den sosiale forhandlingsprosessen produserer det faktiske musikalske verket.

Jeg har med analysen i forrige del og teoretiseringen av frigjøringsprosessene som ligger til grunn for den, vist hvordan frigjøringsprosessene bidrar til å strukturere musikken i praksis. Analysen har også vist oss hvordan musikerne fra dette frigjorte utgangspunktet, forhandler seg fram til et musikalsk verk. Jeg har sammenlignet MURAL med beslektede grupper for å få fram at man med improvisasjonens egalitære utgangspunkt, kan komme fram til svært spesifikke musikkformer. Å definere det estetiske materialet som brukes, og så forstå hvordan dette forhandles om når musikken materialiseres, har utgjort kjernen av min undersøkelse av improvisasjonsmusikken.

Opgaven kan tilslutt ses på som en respons på det sedvanlige spørsmålet friimprovisasjonsutøvere ofte får: hva er den «frie musikken» *faktisk* fri fra? Her blir improvisasjonsmusikken ofte sammenlignet med komponerte musikkformer, hvor musikerne frigjort fra et låsende partitur kan spille hva de vil. Jeg har framfor å undersøke denne frihetstilstanden, sett på friheten i forhold til frigjøringsprosesser i musikkens strukturering. Å knytte frihet til struktur kan i utgangspunktet høres motsetningsfylt ut. Det er i alle fall en annen definisjon av frihet enn den vi ser i den non-idiomatiske improvisasjonsmusikken: friheten til å selv bestemme hva musikken skal være, og hvilken plass en selv har i musikkens helhet, uavhengig av hvilket instrument man spiller.

Mot en egalitær musikkform

I oktober 2005 var jeg på konsert i Kölner Philharmonie for å høre Klangforum Wien spille Salvatore Sciarrinos *Quaderno di Strada*. Dette stykket ble en omveltende opplevelse for meg. Aldri før hadde jeg hørt en slik artikulert *estetisk ekvivalens*, hvor alle instrumentene inntok nye og likestilte plasser i ensemblet, og detaljene fra alle instrumentene kunne tre fram i stykkets svært åpne, transparente klanglandskap. Etter denne konserten begynte noen frø sakte men sikkert å gro i meg om en egalitær musikkform. I bandøvinger de neste månedene, prøvde jeg med varierende hell å løse opp i de gitte instrumentale hierarkiene, som jeg opplevde Sciarrino hadde gjort så elegant. Ofte innebar dette å fjerne enten bass eller trommer fra instrumentariet, slik at disse territoriene kunne åpnes opp for andre instrumenter. Det var en inspirerende oppdagelse: at alle instrument kunne operere i alle mulige slags arbeidsoppgaver.

Sciarrinos estetiske maktekvilibrium er et vakkert bilde på et egalitært musikalsk maktrom, men i realiteten er det ikke slik. Språket eller musikken, er skapt av én person som musikerne senere materialiserer. Dette bildet inspirerte meg likevel til å se på hvordan denne ekvivalensen kunne overføres til musikkens produksjonsledd: at musikerne ikke bare kan komme fram i ulike arbeidsoppgaver, men at de faktisk kan ta del i det som skapes med sitt egenartede musikalske materiale. For det er det kroppsnære, unike lydmaterialiet som kanskje er improvisasjonsmusikkens store fortrinn. Rent utopisk kan man høre for seg en polyfoni av intensjoner; av egenartede spillesett; forhandle seg fram til et resultat hvor hvert medlem kan komme fram i full klangrikdom.

Problemet som må løses med dette utgangspunktet er på et strukturelt plan. Hvordan kan man finne en helhet hvor alle de forskjellige spillesettene får plass og kommer til sin rett? Hvordan kan man skape et tydelig helhetlig uttrykk med dette pluralistiske utgangspunktet? Hvordan kan man bruke improvisasjonsformen til å etablere tydelige musikalske rammer som samtidig gir rom for individualiseringsaktene Adorno snakker om? Svaret er at dette kun er mulig når man tar seg tid til å arbeide sammen. Derfor har mange improvisasjonsmusikere i de siste årene gått bort fra ad hoc-møter med et ønske om å skape en spesifikk musikk i fellesskap. Vi kan her snakke om en sosial forpliktelse, fordi skapelsen av en felles musikk tar gjerne mange år. Vi kan kalle denne prosessen for sammenflettingen av frigjøring og strukturering: at man fra et frigjort estetisk og sosialt utgangspunkt, kan ta fatt på en kollektiv strukturingsprosess som fortsatt gir rom for individuell innflytelse når konserten spilles.

Dette er likevel et subjektivt ønske. Det finnes mange eksempler på fantastisk musikk som skapes fra uegalitære plattformer, like mye som det finnes eksempler på dårlig musikk som lages fra svært

egalitære utgangspunkt. Derfor er ikke denne masteroppgaven ment som generelle retningslinjer alle improvisasjonsband eller skapende kunstnere burde følge. Det finnes ingen fasit på disse spørsmålene. Likevel tror jeg at alle fellesskap har godt av å omfavne de forskjellige individuelle kvalitetene og potensialene som finnes i gruppen, og at disse kvalitetene ikke er låst til statiske arbeidsoppgaver. Friedrich Schiller (1759-1805) skrev at hvis mennesket blir identisk med sine arbeidsoppgaver vil det aldri oppleve å være fritt: «Evig og alltid bare lenket til et lite bruddstykke av helheten, utvikler mennesket seg også selv bare til bruddstykke» (Schiller, 2001, s. 30). Gjennom leken, altså i et fritt eksperimenteringsrom, kan individet finne fram til nye arbeidsoppgaver til seg selv, og oppdage nye spillerom. Og i et kollektiv hvor individuelle potensialer kan få lov til å komme til overflaten, kan fellesskapets generelle retning bli formet av det mangfold av intensjoner som eksisterer innad i gruppen. I improvisasjonsmusikken, med dens begynnelse i frihet, kan det bety at et stort antall forskjellige musikalske uttrykk, som til nå kun har eksistert som potensialer, kan få lov til å tre ut fra skyggen.

AUDIO CD 1

1. Lytteeksempel 1.1: *Shards* fra Magda Mayas - Heartland (Another timbre 2008)
2. Lytteeksempel 1.2: *Clean Gasoline* fra Streifenjunko - No Longer Burning (SOFA 2009)
3. Lytteeksempel 1.3: *Utligning* fra Streifenjunko - Sval Torv (SOFA 2012)
4. Lytteeksempel 1.4: *Lontano* av Gyorgy Ligeti (Teldec 2002)
5. Lytteeksempel 1.5: *Melanesian Trolls* fra Sheriffs of Nothingness - A summer's night at the crooked forest (SOFA 2010)
6. Lytteeksempel 1.6: *All tomorrow's parties* fra The Velvet Underground & Nico (Verve 1967)
7. Lytteeksempel 1.7: *Banshee* av Henry Cowell (TownHall Records 1997)
8. Lytteeksempel 1.8: *Solo hagen* - av Sofia Jernberg (2014 ikke utgitt)
9. Lytteeksempel 1.9: *Sleep nothing, eat nothing* fra Kim Myhr - All your limbs singing (SOFA 2014)
10. Lytteeksempel 1.10: *Viscosity* fra Trondheim Jazzorkester & Kim Myhr - Stems & Cages (MNJ 2010)
11. Lytteeksempel 1.11: *Geelriandre* av Eliane Radigue (1972)
12. Lytteeksempel 1.12: *ID 9 (Live)* fra Evan Parker, Barry Guy & Paul Lytton - Zafiro (Maya 2006)
13. Lytteeksempel 1.13: *Saturated field* fra MURAL - Necatars of Emergence (SOFA 2010)
14. Lytteeksempel 1.14: *Line 2* fra Evan Parker - Lines Burnt in Light (psi 2001)
15. Lytteeksempel 1.15: *Disse un poeta* fra Salvatore Sciarrino - Quaderno di Strada (Kairos 2005)
16. Lytteeksempel 1.16: *Paragraph 2* fra The Scratch Orchestra: Cardew/The Great Learning (Deutsche Grammophon 2002)

AUDIO CD 2

1. Lytteeksempel 2.1: *From a strange place* fra AMM - From a Strange Place (P.S.F. Records 1996)
1. Lytteeksempel 2.2: *Aether* fra The Necks - Aether (Fish of Milk 2001)
1. Lytteeksempel 2.3: *Melbourne 1* av MURAL - Live på ABC Classic FM, Australia 18. januar 2014

BIBLIOGRAFI

- Adorno, T. W. (2002a). Farewell to Jazz. *Essays on Music*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- Adorno, T. W. (2002b). On popular music. *Essays on Music*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation - Its Nature and Practise in Music*. USA: Da Capo Press.
- Boulez, P. (1975). *Conversations with Celestin Deliege*. London: Eulenburg Books.
- Cowell, H. (2004). The Joys of Noise. Cox, C. & Warner, D. (Red.), *Audio Culture*. New York: Bloomsbury.
- Denley, J. (2012). *Not Just Music: collective authoring and new australian music*. Australian Broadcasting Corp.
- Doneda, M. (2010). *Miettes*. Bron cedex: Môméludies éditions / CFMI de Lyon.
- Dreher, C. (Regissør). (2000). *Silver Rockets/Kool Things: 20 years of Sonic Youth* [Film].
- Gadamer, H.-G. (2003). *Forståelsens filosofi*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Hay, D. (2013). *The Continuity of Discontinuity: Readings about Non-Linear Learning*. (T. http://www.tanzkongress.de/de/programm/kongressprogramm.html?date=2013-06-07#event-21-0, Red.) Düsseldorf: Foredrag ved TanzKongress 2013.
- Hopkins, P. (Regissør). (2009). *Amplified Gesture* [Film]. London.
- McNamara, A. & Ross T. (2007). On Medium Specificity And Discipline Crossovers In Modern Art - intervju med Jacques Rancière. *Volume 8, Number 1*.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax.
- Nancy, J.-L. (2007). *Listening*. New York: Fordham University Press.
- Olewnick, B. (2000). The Great Learning. New York: <http://www.allmusic.com/album/the-great-learning-cornelilus-cardew-mw0000971163>.
- Peters, G. (2009). *The Philosophy of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pisaro, M. (2013). Facebook-innlegg 29. november.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*. London: Verso.
- Rancière, J. (2008). Estetikken som Politikk. Bale, K. & Bø-Rygg, A (Red.), *Estetisk teori: En Antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rancière, J. (2007). *On the Shores of Politics*. London/New York: Verso.
- Rancière, J. (2011). *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- Schiller, F. (2001). *Om menneskets estetiske oppdragelse I en rekke brev, Brev 6*. Oslo: Solum Forlag.
- Tenney, J. (2006). *META†HODOS*. Oakland: Frog Peak Music.
- Varèse, E. (2004). The Liberation of Sound. Cox, C & Warner, D. (Red.), *Audio Culture*. New York: Bloomsbury.
- Wishart, T. (1996). *On Sonic Art*. Oxon: Routledge.
- Zahnd, S. (1999). Intervju i linernotes til utgivelsen Moore/Surgal/Winant: *Lost To The City/Noise To Nowhere*. Switzerland: Intakt Records.

INTERVJUMATERIALE

Sitater fra intervjuet med Jim Denley henvises i teksten til som (Denley, 2014). Tre timer med samtaler ble tatt opp i Darlinghurst, Sydney den 21. februar 2014.

APPENDIKS - Sitater på originalspråk

Introduksjon

Side 7 «It may be that opponents and supporters of improvisation are defined by their attitude towards the fact that improvisation embraces, even celebrates, music's essentially ephemeral nature. For many of the people involved in it, one of the enduring attractions of improvisation is its momentary existence: the absence of a residual document»

Side 7 «It is by thinking freedom as the beginning rather than the end of the artwork that the link between freedom and origination is established. Thought in this light, free-improvisation is no longer presented as a radically autonomous art, outstripping the past and the present in transcendent acts of innovation [...] but as a predicament within which the artist performer is saddled with the 'tragic' task of preserving the beginning of art without destroying the freedom of this origin through the creation of an artwork conceived as an *end*.»

Side 8 «the interpenetration of creation and preservation».

Side 8 «The peculiarity of free-improvisation is that it does not produce works».

Side 9 «Certainly anyone familiar with improvisation either as a spectator or participant could not fail to be aware of the fact that free-improvisation is more about power than it is about freedom».

Side 9 «Sometimes this may be no more than a desire to draw attention to one's self at the expense of others»

Side 10 «the apparent variety of rhythmic constructs can be reduced to a minimum of stereotypical and standardized formulae. But then - and this explains the stereotypical quality - the rhythmic achievements of jazz are mere ornaments above a metrically conventional, banal architecture, with no consequences for the structure»

Side 11-12 «Discourses of emancipation are usually in a major key, positive, sometimes celebratory, even joyous, always engaged and committed, rarely if ever ironic. Such writings, however, for all their positivity, harbor within them a deep-seated negativity that should remind us of freedom's own questionable duality»

Side 17-18 «It would be a big job to guide a newcomer through the maze: it's not just composed or improvised (or in between) and involves several continents. Some things connect to the past, but many things are new (or are at least new branches of this now very large tree). [...] More like a sprawling mist than a solid block».

Side 19 «to combine freedom with irreversibility and the accompanying impossibility of correction or erasure»

Side 19 «But it's the nature of improvisation, I would have thought, that you don't listen to it over and over again»

Side 20 «crack open the unity of the given and the obviousness of the visible, in order to sketch a new topography of the possible»

Side 21 «Social revolution is the daughter of aesthetic revolution».

Side 23 «the audience for improvisation [...] has a power that no other audience has»

Side 23 «To listen is always to be on the edge of meaning»

Side 23 «If 'to hear' is to understand the sense [of a situation, then] to listen is to be straining toward a possible meaning, and consequently one that is not immediately accessible»

DEL I - Estetisk frigjøring

Side 24 «You couple yourself to that instrument, and it teaches you as much as you tell it what to do. So if you're sensitive to[...] how it's responding to your efforts to control it, by hearing the way it's feeding back to you, you learn to control it better»

Side 25 «elements in which the vertical structure is a more noticeable characteristic than any temporal form they may have»

Side 31 «Musikere giver et endnu bedre eksempel på, hvorledes vanen hverken hører hjemme i tanken eller i den objektive krop, men i kroppen som formidler af en verden»

Side 32 «the priorities of notation do not merely reflect musical priorities - they actually create them»

Side 32 «the ultimate rationalisation of a lattice-based view of music»

Side 32 «It is we who have decided to construct our musical architecture on the lattice»

Side 33 «Before sound can be divided into melody and harmony, another and more primary division must take place: a division into tone - or sound produced by periodic vibration - and noise - or sound produced by non-periodic vibration»

Side 33 «there is a noise element in the very tone itself of all our musical instruments»

Side 33 «Since the 'disease' of noise permeates all music, the only hopeful course is to consider that the noise-germ, like the bacteria of cheese, is a good microbe, which may provide previously hidden delights to the listener»

Side 33 «liberation from the arbitrary, paralyzing tempered system [...] unsuspected range in low and high registers; new harmonic splendors obtainable from the use of sub-harmonic combinations now impossible; the possibility of obtaining any differentiation of timbre, of sound-combinations»

Side 34 «At the very least, we should become aware that the strict separation between pitch and timbre is an artefact of the way we have constructed our musical reality»

Side 34 «we cannot graft our own affective, intellectual or personal structure on to a base of that sort»

Side 35 «In an established and received performance practice, certain articulations become, either unconsciously or consciously through practice, 'second nature' to performers, just as to adults walking may seem an entirely natural and unconscious activity, it is in fact painfully learned by children. Once, however, the appropriate gestural structures have been learned they become internalised and do not normally require conscious intentional input. [...] The same may be said of various aspects of musical performance practice. At the same time, these 'second nature' aspects of our behaviour may in fact be brought to the level of consciousness through self-examination and hence brought under conscious control, and altered, developed or further articulated».

Side 35 «The new gestural procedures may themselves be once more internalised as 'second nature'. This process of externalisation and reinternalisation of 'second nature' is an essential feature of learning to be a free improvising musician».

Side 40 «Your practise of performance involves an ever-expanding network of perceptual activities»

Side 40 «You want to remove your innate sequencing from the sequence of movement directions»

Side 40 «You remain positionless at the threshold of each change in order to surrender behaviour that drives you forward on to the next moment.»

Side 40-41 «What if every cell of your body at once, has the potential to choose to surrender the pattern of facing a single direction»

Side 41 «We are not a facing a single direction, we just keep behaving that way»

Side 43 «equal potentiality of any sound being used as a basic element in a musical idea»

DEL II - Sosial frigjøring

Side 45 «escaping from a minority»

Side 45 «the workers emerging from their minority status and proving that they truly belong to society»

Side 46 «the tradition of emancipation [...] means the recognition of the capacity of everybody»

Side 46 «a demonstration of *capacity* which is also a demonstration of *community*»

Side 46-47 «The most drastic example of standardization of presumably individualized features is to be found in so-called improvisations. Even though jazz musicians is to be found in so-called improvisations. Even though jazz musicians still improvise in practise, their improvisations have become so 'normalized' as to enable a whole terminology to be developed to express the standard

devices of individualization [...] This pseudo-individualization is prescribed by the standardization of the framework. The latter is so rigid that the freedom it allows for any sort of improvisation is severely delimited».

Side 48 «Most western music histories has been presented as chronological lists of heroic, mainly male, individuals [...] : various John Coltrane groups, The Scratch orchestra, Art Ensemble of Chicago, the Beatles [...] AMM, various Miles Davis bands and The Necks all produced music of ambition, which can't really be explained by a theory of individual creators. Largely through various shapes of improvisation, these bands arrived at decisions to do with the elements of music: rhythms, harmonies, melodies, dynamics etc, and they did so largely collectively. These days I think we accept without much recognition that a huge amount of music is collectively authored. In my view it's a quiet, major revolution that has transformed music all around the world».

Side 49 «We always credited all of our music to the four of us, equally, because our feeling about it is none of it would exist without the work that all the four people do on every song»

Side 50 «We generally take sections of improvisations and create songs or song ideas from them. Composition may be instigated by improvisation. We didn't want to abandon working and experimenting with song structure because that's something we're particularly interested in».

Side 50 «The aesthetic discourses underpinning improvisatory practise will tell us that the absence prior to the work, so important for the self-understanding self-dramatization of the improviser, concerns the absence of planning, the risk taking associated with an unguided journey into an unknown where 'anything can happen'».

Side 51 «In our first hearing we process the sound simply as material. [...] But underlying the sounds are systems and structures: this is carefully crafted music»

Side 51 «We are basically waiting for somebody to have an idea. If you are about to start, but somebody gets in earlier, and it's an idea that you can't really reconcile working with the thing you were going to do, then perhaps you pull back and you don't start that idea. And then you listen to what they have presented, and come up with something that is a response to that».

Side 51 «The general framework in which we construct this music is pretty clear to all of us, it kind of works off the idea of reacting to the impetus of other people [...] so there is no need to talk about anything specific».

Side 52 «I stopped abruptly which was very un-Necksy, and Lloyd did too a few minutes later, and Chris was left playing a solo, and because he had his back to us, he didn't really know what was happening»

Side 55

*L'improvisation ne permet la capture d'aucun son,
Emportés que nous sommes dans ses turbulences.
L'idée même d'improviser qui tant nous questionne avant et après,
s'éloigne totalement dans le temps où l'on improvise, et,
elle se résout en un vide innommable par lequel,
pour et dans lequel s'agite le chaos de notre biologie.*

Side 59 «It was certainly a feeling in the early days of the activity, that it wasn't an idiomatic choice you were making, it was a life choice about how you wanted life, how you wanted to approach creativity and how you wanted to approach music. And you couldn't kind of do a bit of jazz, then you did a bit of this and a bit of that, then you did a bit of improvising; it felt much more like a dedicated proposition».

Side 60 «a single, multi-throated organism».

Side 60 «the good regime is characterized precisely by the fact that it is always a mixture of constitutions, a constitutional marketplace. A regime without mixture, a regime which wants all its laws and institutions to resemble its basic principle, condemns itself to civil war and ruin because of the very unilateralism of this principle. In order to approach perfection, each regime must therefore correct itself, striving to welcome opposing principles, to make itself unlike itself».

DEL III - Teori og praksis

Side 67 «possibility of juxtaposing extremely different kinds of sounds, at a time when improvisation perhaps was a little bit more [...] it was possible to throw in far more approaches because these things hadn't been tried out. And in recent times there seems to be more of a

development towards isolating what on the surface might be quite narrow approaches to making music, by digging deeper and deeper into them, and looking in more and more detail at the ingredients».

Konklusjon

Side 87 «all improviseres must face the demand for a work from within the confines of a limited material universe».