

«JEG BARE SPILLER»

En studie av jazzmusikerens bruk av gehør i
improvisasjon

Jonas Kilmork Vemøy

Masteroppgave i anvendt musikkteori

Våren – 2018



**Norges
musikkhøgskole**
Norwegian Academy
of Music

Abstract

English title: "I just play"

In what ways do jazz musicians use their musical ear when they improvise? How is it connected with their knowledge and experience? What do they think and feel when they improvise? This master thesis examines how jazz musicians experience their use of their musical ear when they improvise and the reflections they have on different dimensions of knowledge and emotion in improvisation. The thesis is based on a qualitative research interview study with nine professional jazz musicians and will focus on their experiences and reflections on different subjects related to improvisation. Its research goal is to contribute to a greater insight and understanding of how the musical ear in improvisation is experienced. The study addresses what the musicians say about different dimensions of knowledge and emotion related to improvisation, in an attempt to verbalize some of the knowledge that is normally tacit among jazz musicians. By looking at themes such as awareness, the musical ear, music theory, intuition, tacit knowledge, visualization, emotions and the concept of flow, it will shed light on cognitive, emotional and practical processes that occurs when the musicians improvise. The results of the research interviews are analyzed using theoretical perspectives predominantly sourced from cognitive psychology.

Sammendrag

På hvilke måter bruker jazzmusikere gehøret sitt når de improviserer? Hvordan er det knyttet til deres kunnskap og erfaring? Hva tenker og føler de når de improviserer? Denne masteroppgaven undersøker hvordan jazzmusikere opplever sin bruk av gehør når de improviserer, og de refleksjoner de gjør seg om ulike kunnskaps- og følelsesdimensjoner i improvisasjon. Oppgaven baserer seg på en kvalitativ forskningsstudie med ni profesjonelle jazzmusikere, og vil ha fokus på deres opplevelser og refleksjoner rundt ulike temaer knyttet til improvisasjon. Formålet er å bidra til en større innsikt og forståelse av hvordan gehørets bruk i improvisasjon oppleves. I et forsøk på å verbalisere noe av den kunnskapen som normalt er uttalt blant jazzmusikere, vil studien også ta for seg hva utøverne sier om ulike kunnskaps- og følelsesdimensjoner knyttet til improvisasjon. Den vil belyse kognitive, emosjonelle og praktiske prosesser som skjer hos musikerne når de improviserer, blant annet gjennom å se på temaer som bevissthet, gehør, musikkteori, intuisjon, taus kunnskap, visualisering, følelser og *flow*. Resultatene fra forskningsintervjuene vil bli analysert mot et teorigrunnlag bygget på kognitiv psykologi.

Forord

Jeg vil starte med å takke mine informanter for at de delte av sin tid og sine tanker med meg. Uten deres deltagelse og velvillighet ville ikke studien vært mulig. Takk til Inger Elise Reitan for å ha tro på prosjektet og for god veiledning i startsfasen med oppgaven. Takk til Erlend Hovland for faglig inspirasjon og til Gjertrud Pedersen for verdifulle innspill i skriveprosessen. Jeg vil også takke Norges musikkhøgskole for reisestøtte i forbindelse med intervjuene.

En stor takk til min veileder Guro Gravem Johansen som, med en stor faglig dyktighet og oversikt, har veiledet meg gjennom hele skriveprosessen og loset meg trygt i havn. Takk også til min kone og mine foreldre for moralsk støtte og oppmuntring.

Jonas Kilmork Vemøy

Oslo, mai 2018

Innholdsfortegnelse

1. INNLEDNING	1
1.1. BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA	1
1.2. STUDIENS FORMÅL OG PROBLEMSTILLINGER	2
1.2.1. <i>Hvem er den ment for?</i>	2
1.2.2. <i>Forskningsområde</i>	2
1.2.3. <i>Problemstillinger</i>	3
1.3. AVGRENSNINGER.....	4
1.4. LIGNENDE FORSKNING OG LITTERATUR.....	4
1.5. FORKLARING AV SENTRALE BEGREPER	5
1.5.1. <i>Improvisasjon</i>	5
1.5.2. <i>Gehør</i>	5
1.5.3. <i>Kunnskap</i>	6
1.5.4. <i>Musikkteori</i>	6
1.6. OPPGAVENS OPPBYGNING	6
2. SENTRALE TEORETISKE PERSPEKTIVER	8
2.1. GEHØR.....	8
2.1.1. <i>Analytisk gehør</i>	8
2.1.2. <i>Skapende gehør</i>	9
2.1.3. <i>Audiering</i>	11
2.2. BEVISSTE OG UBEVISSTE PROSESSER	14
2.3. TAUS KUNNSKAP.....	16
2.3.1. <i>Kobling til språk</i>	19
2.3.2. <i>Improvisasjon – en form for språkkunnskap</i>	23
2.4. INTUISJON.....	24
2.4.1. <i>Intuisjon i improvisasjon</i>	27
2.5. FLOW.....	29
2.6. IMPROVISASJON – INTUITIVT ELLER PLANLAGT?	32
3. FORSKNINGSMETODISK TILNÆRMING	35
3.1. FREMGANGSMÅTE	35
3.1.1. <i>Rekruttering av informanter</i>	38
3.1.2. <i>Intervjuets oppbygning</i>	40
3.1.3. <i>Transkripsjon</i>	41
3.1.4. <i>Tematisk analyse</i>	42
3.2. TROVERDIGHET	43
3.3. VALIDITET	44
4. RESULTATER	46
4.1. PRESENTASJON AV INFORMANTENE	46
4.1.1. <i>Utdanning og profesjonell virksomhet</i>	48
4.2. BEVISST PÅ Å VÆRE UBEVISST	48
4.2.1. <i>Oppmerksomhet, fokus og selvbevissthet</i>	50

4.2.2.	<i>Frigjøring</i>	53
4.2.3.	<i>Oppsummering av bevisst på å være ubevisst</i>	54
4.3.	BRUK AV GEHØR	54
4.3.1.	<i>Analytisk gehør: en alltid overvåkende evne</i>	55
4.3.2.	<i>Eget tonespråk</i>	62
4.3.3.	<i>Oppsummering av bruk av gehør</i>	64
4.4.	GEHØR I SAMSPILL	64
4.4.1.	<i>Lytting etter spesifikke instrumenter</i>	68
4.4.2.	<i>Oppsummering av gehør i samspill</i>	68
4.5.	FORHOLD TIL MUSIKKTEORI	69
4.5.1.	<i>Musikkteoretisk hindring</i>	71
4.5.2.	<i>Oppsummering av forhold til musikkteori</i>	72
4.6.	INTUISJON: TAUS KUNNSKAP	73
4.6.1.	<i>En del av kroppen</i>	74
4.6.2.	<i>Oppsummering av intuisjon: taus kunnskap</i>	76
4.7.	VISUALISERING	77
4.7.1.	<i>Oppsummering av visualisering</i>	81
4.8.	FØLELSER	81
4.8.1.	<i>Oppsummering av følelser</i>	85
4.9.	FLOW	85
4.9.1.	<i>Oppsummering av flow</i>	90
5.	REFLEKSJON OG OPPSUMMERING	91
5.1.	RESULTATER VURDERT OPP MOT PROBLEMSTILLINGENE	91
5.1.1.	<i>Konklusjon: To tendenser</i>	95
5.1.2.	<i>Avslutningsvis om resultatet</i>	97
5.2.	SVAKHETER VED STUDIEN	98
5.3.	FORSLAG TIL VIDERE FORSKNING	98
	LITTERATURLISTE	100
	VEDLEGG	103
	VEDLEGG 1: INFORMASJON TIL INFORMANTENE	103
	VEDLEGG 2: INTERVJUGUIDE	105
	VEDLEGG 3: GODKJENNING OG VURDERING FRA NSD	108

1. Innledning

1.1. Bakgrunn for valg av tema

Da jeg skulle velge tema for denne mastergraden, bestemte jeg meg tidlig for at jeg ville fokusere på jazzmusikerens gehør. I løpet av min tid som student ved Norges Musikkhøgskole og gjennom mitt virke som jazzmusiker, har jeg tenkt mye på hvordan gehøret er koblet opp mot den teoretiske kunnskapen vi har, vårt følelsesliv, vår intuisjon og de bevisste og ubevisste prosessene som skjer når vi improviserer. Flere ganger under studietiden følte jeg selv på at jeg ikke hadde helt kontroll på jazzteorien i møte med improvisasjon. Jeg hadde for eksempel ikke fullstendig teoretisk oversikt over hvilke skalaer som passet på hvilke akkorder, eller hvilke faktiske toner jeg hørte for meg i et akkordforløp. Likevel klarte jeg meg brukbart da jeg improviserte over akkordskjemaer. Jeg spilte på gehøret, uten egentlig å ha et bevisst forhold til de valgene jeg gjorde underveis.

Nå vet jeg ganske mye om hvordan jeg bruker mitt gehør og hva jeg hører etter, men det er fortsatt ting jeg er mindre bevisst på. Hvordan forklarer jeg for eksempel de spontane valgene jeg tar i en improvisasjon? Kan alt spores tilbake til min musikkteoretiske kunnskap? Disse spørsmålene gjorde seg enda mer gjeldende i møte med andre musikere. Hva gjør de og hva tenker de på når de improviserer? Da jeg spurte noen av dem om dette, svarte flere at: 'nei, jeg bare spiller jeg'. Det samme svaret kom under en time med den svenske jazztrompeteren, Jan Allan, i Stockholm. «Det är bara att lira», sa han. Svarene var forståelige ut ifra at det kanskje er vanskelig å skulle svare enkelt og greit på hva man tenker og gjør når man improviserer, men det vekket likevel min nysgjerrighet til å prøve og finne mer ut av hva som skjuler seg bak dette forenklete svaret.

Jeg ønsker med denne masteroppgaven å åpne opp en dør til et forskningsfelt som tar for seg gehør og improvisasjon. Jeg vil prøve å belyse hva som skjuler seg bak denne formen for uuttalt kunnskap hos improvisasjonsutøvere og hva den baserer seg på.

Vitenskapsteoretikeren Michael Polanyi gir et godt bilde på veien som kan lede til en oppdagelse:

Det å forsøke å oppdage noe blir fra begynnelsen av utført på denne måten; hele tiden blir vi ledet av å føle nærværet til en skjult virkelighet som våre ledetråder peker mot. Og oppdagelsen som avslutter og tilfredsstillende denne strebenen, næres

av den samme visjonen. Oppdagelsen hevder å ha kommet i kontakt med virkeligheten: en virkelighet som, siden den er virkelig, fremdeles kan vise seg for fremtidige øyne i et ubestemt antall forutsette manifestasjoner. (Polanyi, 2000, s. 32)

Polanyi (2000) beskriver hvordan vi ikke kan vite hva vi søker å finne, men at vi ledes av å være på sporet av noe som er skjult for oss. På samme måte ønsker jeg å se på hva som ligger bak denne skjulte og tause bruken av gehør, kunnskap og erfaringer i improvisasjon. Gjennom den virkeligheten som skildres i studien, vil jeg forhåpentligvis kunne bidra til økt innsikt hos leseren og et empirisk grunnlag for videre forskning.

1.2. Studiens formål og problemstillinger

Studien har som mål å skulle bidra til en større innsikt og forståelse av hvordan gehørets bruk i improvisasjon oppleves. I et forsøk på å verbalisere noe av den kunnskapen som er uttalt blant jazzmusikere, vil studien også ta for seg hva musikerne sier om ulike kunnskaps- og følelsesdimensjoner knyttet til improvisasjon.

1.2.1. Hvem er den ment for?

Denne studien er ment for musikkpedagoger og musikere med interesse for gehør og improvisasjon. Den vil også være aktuell for andre forskere som ønsker å se på gehørets bruk i improvisasjon og på ulike kunnskaps- og følelser knyttet til improvisasjon. Selv om studien befatter seg utelukkende med jazzmusikere, vil den likevel være relevant for improvisasjonsmusikere i andre sjangre. Det vil stedvis være teori, begreper og uttrykk som utelukkende er tilknyttet jazzsjangeren.

1.2.2. Forskningsområde

I studieplanen for mastergradsstudiet i anvendt musikkteori, viser betegnelsen anvendt musikkteori til «slektskapet mellom musikkteoretisk refleksjon og musikalsk praksis» (Norges musikkhøgskole, 2017). Gjennom å se på jazzmusikerens opplevelser rundt egen musikalsk praksis, ønsker jeg i min studie å undersøke hvordan gehøret anvendes.

Oppgaven befinner seg hovedsakelig i det musikkpsykologiske fagfeltet, med et fokus på den kognitive psykologien. Den tar blant annet for seg prosesser som persepsjon, oppmerksomhet, intuisjon, språk og forestillingsevne. Studien forholder seg ikke til en streng kognitiv teori, men har en økologisk tilnærming.

Jeg vil særlig trekke frem fire teoretikere som står sentralt i oppgaven; Edwin E. Gordon, Michael Polanyi, Daniel Kahneman og Mihaly Csikszentmihalyi. Gordon har et sosiokulturelt perspektiv på læring, og er blant annet kjent for begrepet *audiation*. Michael Polanyi er vitenskapsteoretiker, og er kjent for begrepet *taus kunnskap* (tacit knowing). Daniel Kahneman befinner seg innenfor kognitiv psykologi og er blant annet kjent for sin forskning på beslutningspsykologi. Csikszentmihalyi er en ledende forsker på positiv psykologi og er kjent for tilstandsbegrepet *flow*. Deres teorier og begreper vil bli nærmere presentert i oppgaven.

I og med at det er få studier som tar for seg musikernes opplevelser av gehøret, har det blitt et viktig mål for meg å kunne bidra til en empiri av verbalisert forskning på improvisasjonsmusikere.

1.2.3. Problemstillinger

Min masteroppgave vil dreie seg om følgende problemstillinger:

PS 1: På hvilke måter opplever jazzmusikere sin bruk av gehør i improvisasjon?

PS 2: På hvilke måter opplever de ulike kunnskaps- og følelsesdimensjoner knyttet til improvisasjon?

PS 1 tar for seg jazzmusikerens opplevelser av gehøret når de improviserer. Hvordan bruker de gehøret sitt, og hva lytter de etter? Hvordan er gehøret knyttet til den musikkteoretiske og analytiske kunnskapen og erfaringen? Jeg vil blant annet se på hvordan de opplever gehøret sitt i samspill med andre, og hva de tenker om sin intuisjon.

PS 2 tar for seg ulike aspekter i improvisasjon, og jeg vil prøve å belyse opplevde kognitive, emosjonelle og praktiske prosesser som skjer hos utøverne når de improviserer. Hvordan sier de at de benytter seg av sin kunnskap og erfaring? Gehøret vil alltid være et utgangspunkt, men jeg vil også se på nærliggende temaer som kan være med på å synliggjøre den tause dimensjonen av uttalt improvisasjonskunnskap. Jeg vil også se på hva informantene sier om visualisering og *flow*.

1.3. Avgrensninger

Studien tar for seg profesjonelle jazzmusikere som har gått på høyere utdanning innenfor musikk. Utøverne er hentet fra tre ulike instrumentgrupper. Problemstillingene legger imidlertid ingen føringer for hvilke instrumentgrupper som undersøkes, og jeg kunne derfor også ha undersøkt utøvere fra de instrumentgruppene som ikke er representert i oppgaven. Studiens omfang ville imidlertid ha blitt for omfattende for oppgavens rammer, og jeg har derfor valgt å avgrense undersøkelsen til de tre instrumentgruppene.

I denne studien skal jeg ikke vurdere musikers faktiske kunnskaps- eller ferdighetsnivå, men heller se på hvilke opplevelser de har av bruken av sitt gehør i improvisasjon, og den kunnskapen og erfaringen de bruker når de improviserer. Mihaly Csikszentmihalyi hevder at problemet ved opplæringen hos barn som begynner å spille, er at: «der legges for megen vøgt på, hvordan de spiller, og for lidt vøgt på, hvad de oplever» (Csikszentmihalyi, 2005, s. 37). Overført til min oppgave, kunne et liknende problem ha oppstått i mine undersøkelser, hvis jeg hadde sett på hvordan informantene improviserer i praksis. Jeg vil i stedet legge vekt på deres opplevelser og refleksjoner.

Fordi studien i stor grad dreier seg om hvordan deltakerne benytter seg av sin ervervede kunnskap og erfaring, kunne oppgaven også ha vært vinklet mer inn mot musikkpedagogikk. Jeg har valgt å ikke se nærmere på dette av hensyn til oppgavens omfang.

1.4. Lignende forskning og litteratur

Det er begrenset med forskning som omhandler bruk av gehør i improvisasjon. Det finnes flere bøker som har som mål å lære musikere å lytte, men få studier som viser hvordan de faktisk lytter (Reitan, 2013, s. 55). Gjentatte søk i databaser viser blant annet at det innenfor musikkpsykologien, synes å være absolutt gehør som opptar mye av forskernes interesse. Innenfor det musikkpedagogiske fagfeltet, finnes det flere empiriske undersøkelser som tar utgangspunkt i gehørundervisning. Det er også forsket en del på improvisasjon, blant annet med et musikkterapeutisk fokus.

Av litteratur som omhandler temaet gehør i improvisasjon, vil jeg trekke frem Edwin E. Gordons forskning på hvordan vi lærer oss musikk, og hans begrep *audiation*. Her omtales blant annet gehøret i improvisasjon. Jeg vil se nærmere på hans begrep senere i oppgaven.

Ville Himanka Langfeldt har i sin masteroppgave *Real time planking*, ved Norges musikkhøgskole, undersøkt representasjonsformer og assosiasjoner i jazzmusikerens harmoniske gehør, og hvordan dette gehøret opererer i praksis (Langfeldt, 2017). Langfeldt undersøker andre deler av gehøret, og har et sterkt fokus på assosiativ lytting. Således skiller hans oppgave seg fra min egen undersøkelse.

I sin hovedoppgave, *Det tredje øyret*, tar Guro Gravem Johansen for seg hvordan gehøret fungerer i improvisasjon, og hva slags rolle et godt gehør har å si for en musikers improvisasjonsferdigheter (Johansen, 2003). Oppgaven har fokus på gehørtreningsfaget, og retter seg mot lærere som arbeider med gehørundervisning. Johansen har også forsket videre på improvisasjon i sin doktoravhandling *Å øve på improvisasjon*, hvor hun tar for seg jazzstudenter og hvordan disse utvikler improvisasjonskompetanse. Begge disse arbeidene skiller seg fra min studie, fordi de har et fokus på utdanning, og omhandler lærere og studenter.

1.5. Forklaring av sentrale begreper

Her vil jeg ta for meg noen sentrale begreper som omtales i oppgaven. De fleste av begrepene er kjente, men jeg vil likevel forklare hvordan de vil bli behandlet i min oppgave. Begreper som opptrer mer sjeldent, vil bli forklart etterhvert som de forekommer i teksten.

1.5.1. Improvisasjon

I denne oppgaven brukes begrepet improvisasjon utelukkende om improvisasjon som musikalsk uttrykksform. Begrepet brukes om improvisasjon i jazz-sjangeren, men er ikke avgrenset til en spesifikk stilart. Guro Gravem Johansen (2004) definerer det å improvisere som «ein kreativ aktivitet, der musikken blir skapt samstundes med at han blir utført» (s. 183). I oppgaven vil jeg fokusere på den praktiske delen av improvisasjon, blant annet gjennom å se på mentale aspekt i improvisasjonsprosessen.

1.5.2. Gehør

Gehör defineres i Store norske leksikon som «evnen til å oppfatte toneforhold og musikalske strukturer» (Gehör, 2018). I min oppgave vil jeg ha et fokus på den praktiske bruken av gehør i improvisasjon. Jeg vil komme mer inn på ulike gehørbegrep og gehørdimensjoner i delkapitlene 2.1.1, *analytisk gehør*, 2.1.2, *skapende gehør*, og 2.1.3, *audiering*.

1.5.3. Kunnskap

Kunnskapsbegrepet kan omfatte både det vi kan og det vi vet. I denne oppgaven vil jeg ha anvendt kunnskap for øye, hvor både ferdigheter og erfaring tas i betraktning.

Kunnskapsbegrepet brukes som en sekkekategori for ulike kunnskapsdimensjoner. Jeg skiller mellom eksplisitt kunnskap og uttalt kunnskap. Jeg vil komme nærmere inn på eksplisitte kunnskapsdimensjoner i teorikapitlet, under delkapitlene 2.1.1, *analytisk gehør*, 2.1.3, *audiering*, og 2.6, *improvisasjon – intuitivt eller planlagt*? Den tause dimensjonen av kunnskap vil jeg komme tilbake til i delkapitlene 2.3, *taus kunnskap*, 2.4, *intuisjon*, og 2.5, *flow*.

1.5.4. Musikkteori

Begrepet *musikkteori* er et vidt begrep og kan derfor oppfattes som noe upresist. Det har gjerne en praktisk-pedagogisk vinkling og blir ofte brukt som et samlebegrep for musikalske undervisningsdisipliner, som for eksempel allmenn musikk lære, satslære og hørelære. Det kan også brukes om vitenskapelige og filosofiske teorier om musikk (Musikkteori, 2013). I denne oppgaven vil musikkteori vise til den praktiske bruken av formell musikkteoretisk kunnskap i arbeid med musikk. Denne kunnskapen innebærer også å kunne bruke fagterminologiske begreper for å beskrive musikkens elementer, struktur, form og oppbygning.

1.6. Oppgavens oppbygning

Denne oppgaven er delt inn i fem kapitler i tillegg til litteraturliste og vedlegg. Jeg bruker betegnelsene kapittel (1), delkapittel (1.1), avsnitt (1.1.1) og paragraf i inndelingen av oppgavens innhold. Jeg benytter meg av referansestilen APA 6th.

Det første kapitlet – innledning – tar for seg bakgrunn for valg av oppgave, formål, problemstillinger, avgrensninger, annen relevant forskning, redegjørelse for begreper og oppgavens oppbygning.

Det andre kapitlet – teori – tar for seg relevant teori knyttet til oppgavens problemstilling, og danner et grunnlag for å analysere resultatet.

Det tredje kapitlet – metode – viser den metodiske fremgangsmåten jeg har valgt for oppgaven. Den tar for seg hva jeg har gjort i undersøkelsen, og hvorfor jeg gjorde det. Her vil

jeg beskrive rekrutteringen av informantene til undersøkelsen, intervjuets oppbygning, transkripsjonsfasen og analyseringen av intervjuene, samt å se på troverdigheten og validiteten i det jeg har undersøkt.

Det fjerde kapitlet – resultat – tar for seg resultatene fra intervjuene. Her vil jeg se på hva informantene sier om de ulike temaene, og analysere og tolke disse underveis i teksten.

Det femte kapitlet – refleksjon og oppsummering – tar for seg resultatet opp mot problemstillingene. Her vil jeg se på hvordan de ulike temaene henger sammen. Jeg vil se på eventuelle tendenser i resultatene, svakheter ved studien, og forslag til videre forskning.

2. Sentrale teoretiske perspektiver

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for den teorien som belyser de temaene jeg tar for meg i intervjuene, og som presenteres i kapittel 4. Først vil jeg ta for meg temaet gehør, og se nærmere på det *analytiske gehøret* og det *skapende gehøret*. Jeg vil også presentere gehøret gjennom begrepet *audiation*. Deretter vil jeg se på hvordan bevisste og ubevisste prosesser i improvisasjon kan forklares gjennom økologisk persepsjon. Jeg vil ta for meg taus kunnskap, og blant annet se på koblingen mellom musikk og språk. Videre tar jeg for meg temaet intuisjon, og hvordan vår oppmerksomhet fungerer. I kapitlets siste del vil jeg ta for meg begrepet *flow*, og knytte dette til temaet improvisasjon.

2.1. Gehør

Gehøret beskrives som «evnen til å oppfatte toneforhold og musikalske strukturer» (Gehør, 2018). Evnen innebærer også å kunne gjengi på en konkret måte det man hører (Bengtsson, 1979, s. 62). Det vil si at man er i stand til å synge, spille eller beskrive med ord og begreper det som man har hørt. For å kunne beskrive gehøret mer detaljert, har forskere differensiert gehørbegrepet inn i ulike typer og former. Man snakker ofte om relativt og absolutt gehør, harmonisk gehør, indre gehør, muntlig gehør, og analytisk eller intellektuelt gehør. Alle disse er mer eller mindre kjente begreper, og er med å spisse beskrivelsen av hvordan gehøret fungerer. I denne oppgaven ønsker jeg å beskrive gehøret gjennom begrepet *audiation*. Jeg vil først gjøre rede for det analytiske gehøret, siden dette er nært tilknyttet *audiation*, samt å se på det kreative gehøret. Deretter vil jeg ta for meg begrepet *audiation* og knytte det til improvisasjon.

2.1.1. Analytisk gehør

Analytisk gehør, eller intellektuelt gehør, er gehøret som i høy grad er koblet til vår musikkteoretiske kunnskap. Det beskrives ofte som et verktøy, og er, som det ligger i navnet, analyserende. Det hjelper oss å knytte det vi hører til den formelle musikkteoretiske kunnskapen vi har. Guro Gravem Johansen (2016) bruker betegnelsen intellektuelt gehør i sin beskrivelse av det analytiske gehøret: «Intellektuelt gehør er ei form for analytisk gehørkunnskap som ein gjerne utviklar gjennom å kople gehøret til musikkteori, setje ord på auditive fenomen, og gjennom notelesing og-skriving» (s. 173).

Det analytiske gehøret utvikles gjennom å organisere det vi hører inn i et system, og er med på å sette begreper og ord på det vi hører. På den måten kan vi uttrykke oss mer detaljert om hva vi hører, og vi får en mer intellektuell forståelse av musikken. Det analytiske gehøret skiller seg fra det Johansen kaller for et *gehørbasert* eller *mundlig gehør*, som er det gehøret som utvikles innenfor gehørbaserte musikktradisjoner, og som er grunnlaget for disse tradisjonene (Johansen, 2003, s. 65). Det muntlige gehøret baserer seg ikke på teoretiske begrep og analytisk kunnskap, men er kjennetegnet ved at man evner å reprodusere et gehørtrekkert repertoar stilriktig (Johansen, 2003, s. 66). Utviklingen av det analytiske gehøret skjer ofte i musikkutdanningen, blant annet i gehørtreningsfaget. Improvisasjonsmusikere benytter seg gjerne av en blanding mellom muntlig og analytisk gehør når de improviserer. Et godt intellektuelt gehør kan fungere som et verktøy for å utvikle det generelle musikalske repertoaret og bevisstheten, i tillegg til å tilegne seg ny musikkunnskap (Johansen, 2016, s. 173).

Samtidig er ikke det analytiske gehøret nødvendigvis en forutsetning for å bli god til å improvisere. Den analytiske måten å tilnærme seg gehørtrening fokuserer gjerne på detaljer, på hva som er rett og galt, og på det å spille riktig. Disse faktorene styrker det intellektuelle gehøret, men kan også være med på å hemme den som improviserer. I en improvisasjon er det først og fremst den musikalske intuisjonen som jobber, og det er avgjørende å ha direkte tilgang til det intuitive gehørrepertoaret av kunnskap og ferdigheter. Dette er en evne som ikke nødvendigvis utvikles gjennom et analytisk og teoriorientert gehørarbeid (Johansen, 2016, s. 173).

Det analytiske gehøret er først og fremst et verktøy som gjenkjenner og identifiserer musikalske strukturer. Det gjør at man kan reflektere og kommunisere om musikk på et høyt nivå, i tillegg til å kunne tilegne seg ny musikkteoretisk kunnskap. Selv om man kan argumentere for at det analytiske gehøret alltid er en del av hvordan gehøret opererer, vil jeg i neste avsnitt ta for meg det skapende gehøret, og se på hvordan dette kan representere en mer kreativ og skapende side av gehøret.

2.1.2. Skapende gehør

Når vi omtaler gehør som evnen til å oppfatte toneforhold og musikalske strukturer, viser vi ofte til den analytiske delen av gehøret. Vi kobler det vi hører, om det er utenfor eller inne i oss, til en kunnskap eller erfaring, som hjelper oss å systematisere informasjonen. På den

måten kan man alltid argumentere for at alt man hører oppfattes gjennom det analytiske gehøret, og at det har en kobling til det vi kan og det vi har erfart. Også når vi komponerer og improviserer, bruker vi det vi har hørt, koblet med vår kunnskap og erfaring, som et utgangspunkt for å skape og å være kreativ. En komponist kan ofte hente ideer fra andre komposisjoner, og bruke disse i sine egne komposisjoner. På samme måte kan en improvisator ofte benytte seg av linjer og fraser som hun har plukket fra en innspilling, og adaptere disse inn i sitt spill.¹ Man kan kanskje ikke hevde at noe er helt nytt, uten at det bygger på noe som har vært. Likevel evner vi noen ganger å skape nye ting, som blant annet gjør det mulig å stadig utvikle nye stilarter og musikalske retninger. Gjennom et slags skapende gehør, dannes det umiddelbare og intuitive ideer hos en improviserende musiker, som ikke bare lar seg beskrive av det analytiske eller det muntlige gehøret.

Det skapende gehøret ligner på det Johansen (2016) kaller for det produktive gehøret, som er «evna til spontant og kreativt å førestille seg indre musikalske idéar, og overføre dei umiddelbart til lyd på instrumentet, under ein improvisasjon» (s. 189). Begrepet baserer seg på Alfred Pikes teori om mentale prosesser i improvisasjon, hvor han hevder at musikalsk forestilling er fundamental i improvisasjonsprosessen. Den musikalske forestillingen er, ifølge Pike, delt opp i reproduktive og produktive forestillinger, hvor det er de produktive forestillingene som er interessante i forbindelse med jazzimprovisasjon. Reproduktive forestillinger er et resultat av auditive erfaringer som er lagret i minnet. De produktive forestillingene er de musikalske ideene, som oppstår spontant i improvisasjonsøyeblikket (Johansen, 2004). Johansen peker imidlertid på at de produktive forestillingene samtidig baserer seg på et erfart repertoar av reproduktive forestillinger, noe som er med på å underbygge påstanden om at det er vanskelig å skulle hevde at noe er genuint originalt og skapende. Det er derfor, etter min mening, viktig å se på hvordan jazzmusikere opplever sin bruk av gehøret i improvisasjon, slik at vi kan få et innblikk i, og en større forståelse av hva som faktisk er produktivt eller skapende i en improvisasjon. Dette kan understrekes ytterligere i det Johansen sier, når hun hevder at det er gjennom å improvisere at man gir uttrykk for de produktive forestillingene (Johansen, 2004).

¹ Å "plukke" noe er et uttrykk brukt i jazz for å lære seg noe på øret, uten noter. Det kan eksempelvis være å plukke en solo fra en innspilling, en melodi, eller et akkordskjema.

Saksofonist Njål Ølnes skriver i sin doktorgrad om det han kaller skapende lytting. Han beskriver denne lyttingen som rent skapende og intuitiv, uten en analytisk dimensjon. Dette karakteriserer han som en poiesis-orientert lytting (Ølnes, 2016, s. 226).² Jeg forstår det som at Ølnes beskriver dette ut ifra sine egne opplevelser som improvisasjonsmusiker og ikke ut ifra et forskningsperspektiv. Jeg stiller meg derfor kritisk til hans påstand om at lyttingen kan være rent skapende og intuitiv, uten å ha en analytisk dimensjon i det hele tatt. Når man improviserer noe man for eksempel hører for seg i en indre auditiv forestilling, kan det hende at det oppleves som noe som ikke nødvendigvis kan spores tilbake til kunnskap eller erfaring, og at man derfor får en følelse av å skape noe helt nytt. Dersom vi imidlertid tar i betraktning Polanyis (2000) tanke om at vi kan vite mer enn vi kan si, vil den skapende lyttingen kunne best forklares med en form for taus kunnskap. Man kan derfor ikke si at den skapende lyttingen er uten kunnskap eller erfaring, men at den heller synes vanskelig å forklare. Dette vil jeg komme tilbake til i delkapittel 2.3, om taus kunnskap, og i informantenes beskrivelser av temaet i resultatdelen.

Det analytiske og det skapende gehøret er dimensjoner som inngår i hovedbegrepet gehør. I neste avsnitt vil jeg presentere gehøret gjennom begrepet *audiation*. Jeg vil først gjøre rede for begrepet, og deretter knytte det opp mot improvisasjon.

2.1.3. Audiering

«Audiation is the process of assimilating and comprehending (not simply rehearing) music momentarily heard performed or heard sometime in the past» (Gordon, 2012, s. 3).

Slik forklarer Edwin E. Gordon (2012) begrepet *audiation*, som han lanserte for første gang i 1980. Begrepet viser til at det ligger en større kognitiv prosess bak hvordan gehøret opererer, og at det handler om mer enn bare å høre med «det blotte øret», slik Ingmar Bengtsson definerer det musikalske gehøret.³ Det er gjennom *audiation* at lyd blir til musikk, på samme måte som språk, hvor vi oversetter lydene i hodet vårt og gir dem mening (Gordon, 2012, s. 3). Jeg vil videre i oppgaven bruke det fornorskede ordet audiering. Gordon (2012)

² Poiesis er den aktiviteten som skjer når en person skaper noe som ikke eksisterte fra før (Polkinghorne, 2004).

³ «Gehør kalles evnen til med det blotte øre å kunne oppfatte korrekt en bestemt musikalsk struktur (en melodi, et rytmemønster, en akkordrekke m.m.), og så kunne fremlegge dette konkret» (Bengtsson, 1979, s. 62).

presenterer begrepet med en praktisk pedagogisk vinkling, hvor målet er å utvikle evnen til å audiere. Audieringsevnen er imidlertid bygget på musikk som er tonal og funksjonsharmonisk, og vil derfor ikke resonnerer godt med friere former for musikk, for eksempel frijazz. Jeg ønsker likevel å se på hvordan gehøret kan presenteres gjennom begrepet audiering, og hvordan audiering kan knyttes til improvisasjon.

Audiering skjer ved at man hører for seg musikk uten at den har blitt fysisk presentert. Det er en aktiv og bevisst prosess, hvor musikken blir forstått gjennom en indre prosessering av den. Slik jeg forstår Gordon, innebærer prosessen i stor grad at man kan knytte det man hører til kunnskap og erfaring. Den skiller seg imidlertid fra auditiv persepsjon, som skjer når vi hører lyd med én gang den har blitt presentert [aural perception]. Det er først etter at vi har prosessert lyden i vårt indre, at vi kan audiere den: «In aural perception we are dealing with immediate sound events. In audiation we are dealing with delayed music events» (Gordon, 2012, s. 3). Jeg forstår det som at han mener at auditiv persepsjon først og fremst handler om en umiddelbar oppfattelse av lyd, for eksempel at man kan høre at det er en klarinett. Audiering handler mer om å oppfatte og forstå den musikalske helheten, gjennom å internalisere og bearbeide det man har hørt.⁴ Gordon (2012) skiller også audiering fra den indre auditive forestillingen av musikk [aural imagery]. Den indre auditive forestillingen danner levende og figurative bilder på hva musikken kan representere. En slik indre forestilling stiller ikke krav til forståelse og fortolkning på samme måte som audiering (Gordon, 2012, s. 4). Med andre ord kreves det derfor en god analytisk kunnskap og teoretisk forståelse av musikk for å kunne audiere. Man kan ikke bare knytte det man hører til forenklete symboler eller indre assosiasjoner, men man må kunne være bevisst på den informasjonen man tar inn for å forstå den. Det analytiske gehøret er en viktig del av audieringen, men audiering krever en sterkere grad av internalisering og bearbeidelse. Det handler ikke om gjenkjenning av det vi hører eller memorering av det vi tenker å spille, men at det ligger noe lagret i oss som gjør at vi kan huske meningen i musikken (Gordon, 2012, s. 12). På samme måte, i stedet for å memorere tonene eller fingersettingen på en melodi, så husker vi følelsen av hvordan melodien er og forstår dermed meningen i musikken.

Gordon (2012) sammenligner audiering med språk, hvor han hevder at det er samme prosess for audiering å gi mening til musikk, som for tenkning å gi mening til tale. Han mener at

⁴ Å internalisere vil si å oppta i seg eller å gjøre noe til sitt eget.

audiering er synonymt med en samtale, hvor man hele tiden tenker igjennom hva som blir sagt, samtidig som man lytter til eller deltar i samtalen. Når man lytter til tale, gir man mening til det som akkurat ble sagt, ved å knytte det til hva man har hørt tidligere. Samtidig kan man forvente [anticipate] eller forutsi [predict] hva man kommer til å høre, basert på erfaring og forståelse. Slik er det også når man audierer. Man samler og organiserer innholdet i musikalske mønstre, til den musikalske konteksten man befinner seg i, slik at man kan forvente eller forutsi hva som vil komme (Gordon, 2012, s. 5). I tillegg til å kunne gjøre dette samtidig som man aktivt er deltagende, kan man også forvente og forutsi hva som kommer *før* det faktisk gjør det. På samme måte er det når man improviserer. For eksempel audierer man hele tiden i et samspill med andre musikere, og ilegger en mening til alt man hører for seg, samtidig som man deltar i samtalen ved å lytte eller spille. Man evner også å kunne forutsi musikalske forløp, og kan dermed forvente hva de andre musikerne kommer til å gjøre. Følgelig er audiering noe som krever simultankapasitet.

Gordon (2012) hevder at jazzmusikere har en slik simultankapasitet når de improviserer, men at de ikke nødvendigvis kan forklare hva de audierer. Musikere som improviserer en melodi, kan audiere underliggende akkorder til denne melodien eller til en variasjon av en annen melodi. Noe av det musikalske materialet som produseres under en improvisasjon, kan være fraser eller elementer som er hentet fra ting man har hørt tidligere. Det kan være innøvde *patterns*, eller bruddstykker fra en melodi som byttes ut med en egenprodusert original frase.⁵ Noen jazzmusikere er autodidakt, som vil si at de ikke har noen form for formell musikkutdanning.⁶ De kan likevel være i stand til å audiere,⁶ fordi de har erfaring, og fordi de mestrer jazzspråket. De kan ha et like godt utviklet gehør, og ha et rikholdig gehørrepertoar. Likevel vil de kanskje ikke være i stand til å forklare med tekniske og teoretiske begreper hva de audierer (Gordon, 2012, s. 6). Dette har jeg sett nærmere på i intervjuene av mine informanter. Jeg skal senere i teorikapitlet komme tilbake til hvordan intuisjon spiller inn på gehøret.

I improvisasjon over harmoniske progresjoner, mener Gordon at det kreves audiering for å drive improvisasjonen fremover. Harmoniske progresjoner kan lede musikeren til å improvisere en melodi, eller motsatt, en melodi kan lede musikeren til å improvisere

⁵ *Patterns* betyr, i denne sammenheng, harmoniske mønstre.

⁶ Autodidakt betyr å være selvlært eller utdannet på egen hånd (Nordbø, 2018).

harmoniske progresjoner. I en harmonisk progresjon skjer det en nyansert planlegging av det musikalske forløpet ut ifra harmoniske progresjoner som blir fremført, progresjoner som har blitt fremført, og progresjoner som enda ikke har blitt fremført (Gordon, 2012, s. 304).

Audiering forutsetter at man kan tolke og forstå musikk ut ifra den kunnskapen og erfaringen man har. Det er derfor nærliggende å anta at det er umulig å audiere i stilarter hvor man ikke har den harmoniske kunnskapen og forståelsen som kreves.

Når man audierer, må fokuset, ifølge Gordon (2012), være på lyttingen: «Fine musicians know when they are audiating: it occurs when ears become more important than fingers and arms» (s. 6). Man er ikke lenger bevisst på de tekniske ferdighetene og kroppens motorikk. Memorering av musikk på et instrument er ikke relatert til audiering, men til fingersetting og andre tekniske forhold (Gordon, 2012, s. 10). Ved å bare øve inn musikken i fingrene, mister vi selve audieringen. Vi går utenom den indre forestillingen og den fulle forståelse av hva vi faktisk "sier" på instrumentet. Gordon (2012) går så langt som å si at: «Just as a calculator becomes a crutch for students who cannot multiply or divide, so music instruments become a crutch for students who cannot audiate» (s. 11). I intervjuene har jeg snakket med informantene om det de faktisk spiller er koblet til tekniske ferdigheter og innøvde fraser, eller om de har kontakt med en indre forståelse, altså om de audierer.

Gordon (2012) mener at det er en tydelig forskjell i bruk av gehøret når man øver, og når man er i en konsertsituasjon. Han hevder at musikere er bevisst på hva de gjør når de øver, og ikke audierer. Da absorberer de musikken. Når de derimot fremfører noe og audierer, er de ubevisste på hva de gjør. Da absorberer musikken dem (Gordon, 2012, s. 6). Dersom vi legger teorien til Gordon til grunn, vil utøvere være ubevisste på det de gjør, og på sine valg, når de improviserer. I neste delkapittel vil jeg ta for meg hvordan slike bevisste og ubevisste prosesser skjer.

2.2. Bevisste og ubevisste prosesser

Perception is the awareness of, and continuous adaption to, the environment, and, on the basis of that general definition, the perception of musical meaning is therefore the awareness of meaning in music while listening to it. (Clarke, 2005, s. 4)

Slik forklarer Eric Clarke hvordan vi, gjennom lytting, oppfatter den musikalske meningen som ligger i musikken. Clarke (2005) hevder med den økologiske tilnærmingen at

meningsdannelsen, som del av persepsjonsprosesser, ligger utenfor oss, i alt vi sanser rundt oss.⁷ Dette er i stor kontrast til den mer vanlige kognitive tenkningen, hvor meningsdannelsen av det vi sanser tillegges i vårt indre. Persepsjonen setter i gang en rekke kognitive prosesser, og det er disse kognitive prosessene som sorterer og strukturerer data til en representasjon (Clarke, 2005, s. 41). Clarke mener at tanken om at alt som skjer rundt oss kun stimulerer til å igangsette kognitive prosesser, er for snever. Han mener det er en samhandling i persepsjonen mellom *den* som sanser og *det* som blir sanset: «Perceiving organisms seek out and respond to perceptual information that specifies objects and events in the environment, and this perceiving is a continuous process that is both initiated by, and results in, action» (Clarke, 2005, s. 41). Persepsjon må, i dette tilfellet, ses på som forholdet mellom den tilgjengelige informasjonen i miljøet og kapasiteten, følsomheten, og interessen hos den som sanser (Clarke, 2005, s. 91). At det ligger tilgjengelig informasjon i miljøet, bygger på begrepet *affordance*, og ideen om at alle objekter har en mening i seg selv, basert på sine egenskaper.⁸ Tilskrivningen av mening til det som sanses, skjer ikke kun i vår persepsjon av det, men i et samspill mellom oss og miljøet. Clarke bruker eksempelet med en stol, og at man i én situasjon vil se på den som noe man kan sitte i, mens i en truende situasjon vil den samme stolen bli sett på noe som man kan forsvare seg med (Clarke, 2005, s. 37).

Hvis vi overfører Clarkes (2005) teoretiske tilnærming om persepsjon til en improvisasjonssetting, vil vi også måtte se på hva improvisatoren omgir seg med når hun improviserer. Menneskene, instrumentene, rommet, lyden, stemningen – alt vil være med på å gi informasjon til den som improviserer. Alle disse tingene har en *affordance* gjennom sine egenskaper som, i interaksjon med en improvisator som ser disse egenskapene gjennom sitt behov for dem, kan skape ny mening og forandre informasjonen. Denne prosessen kan sammenlignes med Gordons (2012) audieringsbegrep. Både audiering og økologisk persepsjon er begge en aktiv prosess, som involverer en internalisering og bearbeiding av det man sanser. Hva man er bevisst på i persepsjonen, bygger på den kunnskapen man har om tingene i miljøet. Slik er det også med audiering, hvor det kreves musikkteoretisk kunnskap

⁷ Den økologiske tilnærmingen til persepsjon gir et alternativt bilde på hvordan en lytter tolker informasjonen i omgivelsene. Den tar for seg en rekke av de miljømessige egenskaper som ligger i omgivelsene, alt fra plasseringen i rommet og den fysiske lydkilden, til deres strukturelle funksjon og kulturelle og ideologiske verdi (Clarke, 2005).

⁸ *Affordance* er produktet av både objektene egenskaper og kapasiteten og behovet hos organismene som befatter seg med dem (Clarke, 2005, s. 37).

for å kunne forstå meningen. Selv om prosessene til dels er like, er det likevel ting som skiller dem. Clarkes (2005) økologiske persepsjon bygger på at meningen allerede er gitt av objektene i miljøet. Audiering er en indre kognitiv prosess, hvor den som audierer, gir mening til musikken.

Clarke (2005) hevder at den økologiske persepsjonsprosessen kan gjøres eksplisitt eller taust. Representasjonssystemer kan guide den sanselige informasjonen, enten ved et eksplisitt eller taust opptak, og føre til en omdanning av kunnskap. Men all kunnskap er en følge av et perseptuelt forhold til miljøet (Clarke, 2005, s. 43). Følgelig kan man anta at en improvisator vil kunne perseptuere flere ting i en improvisasjonssetting, uten nødvendigvis å kunne sette ord på det. Hun vil være ubevisst på en del av de tingene hun omgir seg med. Det vil også være grunn til å tro at hun, ved å bruke sitt gehør, vil kunne tolke informasjon på ulike måter. Enkelte utøvere vil for eksempel kunne ha en funksjonell og harmonisk opplevelse av en akkord, mens hos andre vil den ha en emosjonell verdi. Inger Elise Reitan (2013, s. 56) beskriver også denne todelingen av lyttingen, og legger til at den påvirkes av vår bakgrunn, holdninger, erfaringer, utdanning, personlighet og humor. I neste delkapittel skal jeg se nærmere på den tause dimensjonen, og hvordan den kobles til improvisasjon.

2.3. Taus kunnskap

Se for deg en konsert på den lokale jazzklubben. Det formelig koker av jazzkvartetten som står på scenen. Bassisten er akkurat ferdig med sitt kor, og nå er det trompetistens tur.⁹ Hun klargjør hodet, skjærper ørene og fokuserer på musikken. Det er som et landskap av rytmer og harmoniske strukturer som åpner seg. Selv om hun kjenner låta fra før, kan hun ikke fullt ut ane hva som skjuler seg bak neste harmoniske "stein" eller rytmiske "bakketopp". Likevel manøvrerer hun seg sømløst gjennom det harmoniske og rytmiske landskapet. Men hvordan kan hun vite hva hun skal gjøre? Hvordan forklarer hun det?

Når vi for eksempel skjenker i en kaffekopp, eller skjærer en brødkive på kjøkkenbenken om morgenen, er vi ikke bevisst over hvordan vi gjør det. Vi vet hvordan vi skal gjøre det, og trenger derfor ikke å tenke over utførelsen. Faktum er at vi hadde fått problemer dersom vi skulle forklare hvordan vi beregner helningen på kaffekannen, slik at ikke kaffen renner over, eller hvor mye muskelkraft som må til for at kniven skal jobbe seg jevnt og fint gjennom

⁹ *Kor* - begrep i jazzterminologi som brukes om en solo.

brødet. All den kunnskapen som vi bruker for å utføre disse oppgavene, er internalisert i oss, uten at vi er oppmerksomme på den. Den er taus. Denne formen for uttalt kunnskap finnes hos alle mennesker. Det er ting vi bare kan, og som vi gjør hele tiden, uten at vi helt kan sette ord på hvordan vi kan det.

Michael Polanyi (2000) er den første som introduserer begrepet *taus kunnskap*. Han har analysert menneskelig kunnskap, og hevder at vi kan vite mer enn vi kan si (Polanyi, 2000, s. 16). Hans analyse er nært tilknyttet til gestaltpsykologien, men han mener gestalt er resultatet av en aktiv forming av erfaring, som utføres i søken etter kunnskap. Denne formingen eller integreringen regner han som «den fantastiske og uunnværlige tause evnen som lar oss oppdage kunnskap og deretter holde den for sann» (Polanyi, 2000, s. 18). Den aktive formingen forteller oss at både praktisk og teoretisk kunnskap – det vi kan og det vi vet – ligger i begrepet taus kunnskap.

Når en jazzmusiker sier at hun «bare spiller» når hun improviserer, så er det nærliggende å tro at det skjuler seg en god del taus kunnskap bak utsagnet. Noe av vår viten er vanligvis taus, implisitt i vårt handlingsmønster og våre følelser for de tingene vi holder på med (Schön, 1991, s. 49). Det er denne kunnskapen jeg har prøvd å få mine informanter til å reflektere rundt, og å sette ord på i intervjuene. Ved å la dem reflektere over hvor de retter sin oppmerksomhet når de improviserer, hva de hører etter, hva de tenker, og hva de er bevisste på, kan det kanskje gi et mer nyansert bilde av det som skjuler seg i deres tause kunnskap.

Polanyi (2000) viser til to psykologiske eksperimenter som han mener synliggjør hvordan den tause kunnskapen fungerer, og som er med på å bekrefte at man kan vite mer enn man kan si. I et eksperiment med "støt-stavelser", vises det hvordan en forsøksperson, etter å ha fått støt ved bestemte stavelser, lærer seg å forvente når det kommer et støt, uten å kunne identifisere stavelser. I et annet eksperiment med "støt-ord", lærte forsøkspersonen seg etter hvert å unngå å uttale assosiasjoner som gav han støt, uten å kunne forklare hvordan han gjorde det. Polanyi forklarer eksperimentene med subliminal persepsjon, hvor forsøkspersonene registrerte hva som gav dem støt, uten å kunne identifisere det.¹⁰ Disse eksperimentene bruker han til å beskrive to ledd i den grunnleggende strukturen til taus kunnskap. Han benytter seg

¹⁰ Subliminal persepsjon, stimuli som er så svake eller vises så kort tid at de ligger under terskelen for vanlig bevisst oppfattelse (Teigen, 2017).

av anatomibegrepene proksimalt¹¹ og distalt¹² for å beskrive leddene. Det første leddet, det proksimale, er beskrevet som støt-stavelsene og støt-ordene. Det andre leddet, det distale, er beskrevet som selve støtet. Hvis jeg skal forsøke å overføre dette til en musikalsk kontekst, kan vi tenke oss en jazzmusiker som improviserer etter gehøret. Etter å ha plukket mange kor og improvisert mye over standardlåter, har hun lært seg på hvilke steder det passer å legge inn de altererte tonene i en rytmisk frase. De altererte tonene, spilt på steder hvor de ikke passer inn, vil da kunne utgjøre det proksimale leddet – støt-ordene – i dette eksemplet. Det distale leddet – støtet – vil i dette tilfellet være gehøret hennes som forteller henne at tonene ikke passer inn. Etter mange forsøk med prøving og feiling klarer hun etterhvert å unngå å spille tonene på de upassende stedene, uten å kunne forklare akkurat hvordan hun gjør det.

Basert på eksperimentet til psykologen Hefferline, hvor en forskningsperson økte frekvensen av spontane muskelrykninger helt ubevisst for å få en ubehagelig lyd til å opphøre, viser Polanyi (2000) oss at vi projiserer vår persepsjon. Vi flytter også oppmerksomheten fra våre indre prosesser til ytre egenskaper, når vi bruker sonder eller verktøy. Han forklarer det slik:

Når vi bruker bestemte ting for å rette oppmerksomheten fra dem mot andre ting, slik vi alltid bruker vår egen kropp, fremstår de alltid på en annen måte. De fremstår nå for oss gjennom tingene som vi retter oppmerksomheten mot, fra dem, slik vi kjenner vår egen kropp gjennom tingene utenfor som vi retter oppmerksomheten mot fra kroppen vår. Slik kan vi si at når vi bruker en ting som det proksimale leddet i tause kunnskap, innlemmer vi den i kroppen vår – eller utvider kroppen vår til å inkludere den – slik at vi etter hvert er i tingen. (Polanyi, 2000, s. 26)

Denne teorien om projisering, som Polanyi fremlegger her, kan også overføres til det å spille et instrument. Instrumentet blir da det proksimale leddet, og en del av kroppen vår, som retter vår oppmerksomhet fra oss, og mot notene eller musikken.

Polanyi (2000) snakker om fire ulike aspekter ved den tause kunnskapen. Det funksjonelle, det fenomenale, det semantiske og det ontologiske aspektet. Disse aspektene beskriver hvordan vi bruker vår oppmerksomhet. I det funksjonelle aspektet retter vi oppmerksomheten fra elementene og mot deres samlede helhet. Det fenomenale aspektet tar dette videre, og sier

¹¹ Proksimal - brukes om noe som ligger nærmere kroppens midtlinje eller sentrum (Kåss, 2017).

¹² Distal – fjern, lengst fra stammen eller midtlinjen, lengst bort fra kroppens sentrum, i retning mot periferien (Holck, 2015).

at: «vi er klar over det som vi retter oppmerksomheten *fra*, i tilsynekomsten av en annen ting som vi retter oppmerksomheten *mot*» (Polanyi, 2000, s. 22). I det semantiske aspektet trekkes meningsbegrepet frem: «Det er gjennom deres [støt-stavelser] mening at de inngår i tilsynekomsten av det som vi retter oppmerksomheten *mot, fra* dem» (Polanyi, 2000, s. 22). Polanyi (2000) tydeliggjør dette ytterligere ved å bruke eksempelet om hvordan vi bruker en sonde eller et verktøy, som befinner seg lengre borte fra oss, og dermed er lettere å observere. «Vi blir klar over følelsene i hånden gjennom deres mening, som befinner seg ved tuppen på sonden eller stokken, som vår oppmerksomhet er rettet mot. [...] Vi retter oppmerksomheten mot meningen til dets trykk mot hendene våre gjennom virkningen det har på tingene som vi bruker det på» (Polanyi, 2000, s. 23). Det ontologiske aspektet forklarer han som forståelsen av helheten. Den tause kunnskapen har etablert en meningsfull relasjon mellom to ledd, og kan derfor identifiseres med forståelsen av den samlede helheten som de to leddene til sammen konstituerer (Polanyi, 2000, s. 23).

Han trekker også frem at vi ved å internalisere enkeltelementene, ved å være i dem, kan forstå deres samlede mening. «Å bruke en teori for å forstå naturen er å internalisere den. For vi retter oppmerksomheten fra teorien mot ting som sees i lys av den, og er klar over teorien mens vi bruker den på denne måten, gjennom det skuet som den tjener til å forklare.» (Polanyi, 2000, s. 27) Slik kan vi også tenke om musikkteori. Musikkteori er et verktøy for å kunne forstå musikken, og å interagere med den. Vi internaliserer den musikkteoretiske kunnskapen for å kunne rette vår oppmerksomhet på utøvingen av musikken. For eksempel så lærer vi oss at en blues er bygget opp av 12 takter. Når vi så improviserer over et blues-skjema, blir denne teorien internalisert, og vi vet etterhvert hvor i skjemaet at dominantakkorden vil forekomme. Dette vet vi fordi vi har den teoretiske kunnskapen om bluesens oppbygning.

2.3.1. Kobling til språk

Den tause kunnskapen kan også spores i møte med språk, og hvordan vi forstår hverandre. Ferdinand de Saussures (1983) sier at språkets struktur er et sosialt produkt av vår evne til å forstå og snakke [language faculty].¹³ Det er også en mengde nødvendige konvensjoner som er vedtatt av samfunnet for at dets medlemmer skal kunne bruke sine språkkunnskaper

¹³ *Language faculty* kan forstås som kunnskap om språk og evnen til å forstå og snakke språk.

(Saussure, 1983, s. 3). Man kan se på denne mentale språklige evnen som en språklæringsenhet. En medfødt kognitiv komponent som gir et bestemt språk gjennom en interaksjon med vår erfaring. En enhet som gjør erfaring om til et system av oppnådd språklig kunnskap (Chomsky, 1986, s. 15). På bakgrunn av dette, kan man si at det er mye underforstått taus kunnskap som ligger til grunn når vi snakker sammen. Helheten av en samtale dannes gjennom mange ulike elementer, som for eksempel stemmeleie, volum, kroppsspråk og ansiktsuttrykk. Saussure (1983) hevder at språk har ulike aspekter, både fysisk, fysiologisk og psykologisk. Når vi snakker sammen, skjer det en rekke prosesser. Først skjer en psykologisk prosess ved at vi tenker ut noe vi skal si. Deretter skjer det en fysiologisk reaksjon, ved at hjernen sender impulser til taleorganet som produserer lydene. Gjennom en fysisk prosess sendes så lydene over til en mottaker, som igjen mottar og tolker lydene gjennom fysiologiske og psykologiske prosesser. I tillegg er alt dette i en sosial kontekst, hvor mange flere non-verbale elementer spiller inn. Dette er overførbart til improvisasjon, hvor vi bruker de samme prosessene når vi improviserer i et samspill med andre musikere. Evnen til å forstå og snakke det musikalske språket utvikles i takt med at man omgir seg med språket. Det er derfor nærliggende å anta at man kan tilegne seg ulike stilarters språk, ved simpelthen å lytte mye på en stilart og prøve å improvisere i den.

Saussure (1983) snakker også om begrepet *articulation* innenfor det strukturerte språket. *Articulation*, eller artikulasjon på norsk, kan referere til talens inndeling i stavelser eller meningskjedens inndeling i meningsfulle enheter. På bakgrunn av denne tanken om artikulasjon, kan man si at talespråket ikke er naturlig for mennesket, men heller evnen til å konstruere språket; et system av forskjellige tegn som svarer til forskjellige ideer (Saussure, 1983, s. 4). Vi fokuserer sjeldent på hvert eneste ord i en setning eller enhetene i en meningsrekke, men i stedet forholder vi oss til den meningen som helheten av setningen gir oss. Vi benytter oss av *chunking*, hvor vi har lært oss å bunte informasjonen sammen inn i større meningsfulle deler eller helheter, slik at vi kan øke vår bearbeidingskapasitet.¹⁴ Ved å forenkle og sammenpresse informasjonen, gjennom for eksempel å benytte oss av begreper, symboler eller tegn, blir vi i stand til å behandle flere data (Csikszentmihalyi, 2005, s. 39). Hvis vi bruker Polanyi (2000) sitt argument om internalisering, vil det være mulig for oss å få en dypere forståelse av ordenes mening ved å studere dem, men vi må internalisere dem på

¹⁴ «Chunking is the consolidation of small groups of associated memory elements» (Snyder, 2000, s. 54)

nytt for å finne tilbake til, og å gjenopprette den helhetlige forståelsen av setningen. I likhet med at Polanyi mener at vi kan miste den opprinnelige meningen dersom vi fokuserer for mye på enkeltelementene, mener Saussure (1983) at det er en feilaktig metode å bare ta utgangspunkt i ordene når man skal forklare noe. Det er helheten, og hvordan den forstås fra et individuelt og sosialt synspunkt, som danner meningen, ikke ordene i seg selv.

Det er interessant å se på det sosiale aspektet av språk som Saussure (1983) legger frem. Han hevder at alle som er språklig tilknyttet til hverandre, vil utvikle en felles mening seg imellom. De vil alle reprodusere omtrentlig de samme tegnene for de samme konseptene (Saussure, 1983, s. 6). Det er vanskelig å forklare hvordan vi som individer kommer frem til denne felles forståelsen. En "polanyiansk" forklaring kan være at den tause kunnskapen spiller en avgjørende rolle i tilegnelsen av dette sosiale fenomenet. At vi erverver oss språkkunnskap gjennom alt som skjer i den sosiale omgangen med andre mennesker. Chomsky (1986) forklarer det med en slags universell grammatikk, som sammen med det å erfare språk, er avgjørende faktorer for hvordan å tilegne seg språkkunnskap.¹⁵ Den universelle grammatikken er en slags medfødt egenskap, en indre kognitiv grammatikk, som gjør det mulig for alle mennesker å produsere språket. Saussure (1983) mener at denne grammatikken ikke bare er individuell, men at den er lik hos alle. Han hevder at språket ikke er komplett hos et enkelt menneske, men at det bare vil fungerer perfekt i samspill med andre (Saussure, 1983, s. 6). Han sier videre om talen:

Speech ... is an individual act of the will and the intelligence, in which one must distinguish: (1) the combinations through which the speaker uses the code provided by the language in order to express his own thought, and (2) the psycho-physical mechanism which enables him to externalize these combinations. (Saussure, 1983, s. 6)

Dette er overførbart til utøving, hvor utøveren bruker sin vilje og sitt intellekt for å kunne uttrykke seg i tråd med koden som er gitt i for eksempel bebop, samtidig som hun på den andre siden bruker sine tekniske ferdigheter til å uttrykke dem.

Den tause kunnskapen kan være med på å forklare hvordan vi mennesker kan vite så mye, uten egentlig selv å være klar over det. Chomsky (1986) mener at en tradisjonell eller

¹⁵ Universalgrammatikken [UG] er en teori om en opprinnelig tilstand i språkkunnskapen som finnes for all annen språklig erfaring (Chomsky, 1986, s. 15).

pedagogisk grammatikk, ikke utforsker spørsmålet om hvordan den som benytter seg av grammatikken bruker informasjonen for å tilegne seg den kunnskapen som trengs for å tolke å danne nye uttrykk. De utforsker heller ikke denne kunnskapens natur og elementer. Han setter med andre ord spørsmålsteget ved hvordan vi kan inneha denne kunnskapen som gjør at vi kan danne nye uttrykk. Chomsky (1986) viser til det som ofte blir omtalt som Platons problem: «the problem of "poverty of stimulus", of accounting for the richness, complexity, and specificity of shared knowledge, given the limitations of the data available» (s. 17).¹⁶ Denne mangelen på stimulus, som Chomsky her viser til, tar opp hvordan vi kan vite så mye, selv med en begrenset tilgang på informasjon. Dette kan eksemplifiseres med en autodidakt jazzmusiker som har lært seg å improvisere hovedsakelig ved å lytte til jazzmusikk. Hun vil kunne improvisere på et ekspertnivå, og mestre en rekke ulike stilarter, til tross for at hun ikke er skolert. Et annet eksempel på dette er fra en av mine informanter, bassisten Jens, som spilte i band på ungdomsskolen. Trommisen i bandet fortalte han at låta de spilte gikk i syv. Jens forstod ikke hva han mente, og lurte på om han kanskje trodde at tonearten var en form for D7, for han var jo tross alt trommis. Trommisen sa da at låta gikk i syv fjerdedels takt. Jens visste ikke hva det betyd, før han, etter tre uker, oppdaget at han telte til syv når han spilte. Uten å vite hva han gjorde, hadde Jens lært seg å spille avansert rytmisk musikk i samspill med de andre.

Både Chomskys (1986) teori om den medfødte evnen til språklig tilegnelse, og Saussures (1983) påstand om at denne evnen er felles for oss, sier begge noe om en slags taus dimensjon, som gjør oss kapable til å snakke og forstå språk. Som Polanyi (2000) sier, og som jeg nevner i oppgavens innledning; «hele tiden blir vi ledet av å føle nærværet til en skjult virkelighet som våre ledetråder peker mot» (s. 32). Dette synet fungerer også godt på improvisasjon. Når vi improviserer, er vi stadig på leting etter noe som vi ikke kan forklare. Så når trompetisten, som jeg snakket om i innledningen av kapitlet, improviserer seg sømløst igjennom det ukjente landskapet, kan en del av forklaringen ligge i nettopp den tause kunnskapen, og en slags medfødt evne til å konstruere og forstå musikk.

¹⁶ Platons problem eller det logiske problem ved språktilegnelse viser til gapet mellom de språklige dataene barn møter og den kunnskapen de til sist ender opp med (Busterud, 2017).

2.3.2. Improvisasjon – en form for språkkunnskap

Når man improviserer, tar man en rekke mer eller mindre bevisste valg basert på et slags indre øre (Bergby & Blix, 2016). Dette indre øret forholder seg til både ytre og indre stimuli, og legger føringer for hvordan en improvisasjon utarter seg. For eksempel så vil en jazzmusiker, mens hun improviserer, hele tiden reagere på ting som kommer utenfra eller borte fra seg selv. Hva hun så gjør fysisk på instrumentet, er underforstått. Hun tenker ikke over det. Dette kan ses i sammenheng med det semantiske aspektet Polanyi (2000) bruker for å forklare taus kunnskap, hvor instrumentet er blitt en del av kroppen. I stedet for å ha fokus på teknikk og fingersetting, er fokuset på de hun spiller sammen med, og den meningen som finnes i musikken som skapes i samspillet. Slik vil det også være med det hun produserer i improvisasjonen. Det er et spontant resultat av noe som delvis kan begrunnes i den teoretiske kunnskapen hun har opparbeidet seg, men som også har en mer uforklarlig og intuitiv del.

Måten vi tilegner oss improvisasjonskunnskap på, kan gjerne skje på to forskjellige måter. Enten ved å plukke et kor fra en innspilling, og på den måten lære seg teorien gjennom en internalisering av det musikalske språket, eller ved å lære seg skalaer og harmoniske strukturer gjennom å øve isolert på disse, for så å anvende dem som en del av sitt eget musikalske språk. I likhet med hvordan Chomsky (1986) beskriver hvordan vi mennesker tilegner oss og utvikler språket, kan vi trekke parallell til hvordan vi oppnår kunnskapen om improvisasjon, og det å produsere noe nytt. Dette kan beskrives som en ukjent faktor som synes best og forklares gjennom taus kunnskap.

Aaron L. Berkowitz (2010) er også en av dem som viser til analogien mellom språk og musikk. Han har sett nærmere på sammenhengen mellom kompetansen man har om språkets regler [linguistic competence], og evnen til å praktisere språket gjennom daglig tale [capacity of performance] (Berkowitz, 2010, s. 97). Berkowitz (2010) mener at disse kan deles inn i to typer kompetanse; perseptuell kompetanse [perceptual competence] og produktiv kompetanse [productive competence], og at begge typene også finnes i musikk: «Perceptual competence is the ability to recognize and comprehend the music(s) of the culture(s) to which one has been exposed. [...] I define productive competence in music as the ability to generate novel stylistically idiomatic music in real time, i.e., the capacity to improvise» (s. 98). Berkowitz skiller imidlertid musikk fra språk, blant annet ved å vise til at det stilles andre krav til fysiske ferdigheter på et instrument. Han hevder at dersom disse ferdighetene ikke dyrkes gjennom trening, vil man ikke kunne utvikle de skapende evnene, slik man gjør med språk. Hvis vi

legger Berkowitz teori til grunn, har trolig alle mennesker kapasiteten til å skape musikk, på samme måte som man konstruerer språk. For eksempel når et barn improviserer sanger, parallelt med at det lærer seg å snakke. Men hvis ikke de vokale eller instrumentale ferdighetene trenes, vil ikke potensialet for spontan musikalsk produksjon utvikles (Berkowitz, 2010, s. 99). Følgelig vil en improvisasjonsmusiker med et høyt instrumentalt ferdighetsnivå, kunne skape meningsfull musikk helt intuitivt, slik vi helt intuitivt evner å drive en samtale videre på bakgrunn av våre språklige ferdigheter. I neste delkapittel vil jeg se nærmere på intuisjon, og hvordan vår oppmerksomhet fungerer i forhold til lytting og improvisasjon.

2.4. Intuisjon

Når vi snakker om intuisjon, mener vi ofte den umiddelbare reaksjonen som styrer oss til å handle på den måten vi gjør. Det er «en spesielt effektiv og direkte form for erkjennelse eller erkjennelsesevne» (Tranøy, 2018). Vi ser, hører eller føler noe som vår intuisjon forteller oss hvordan vi skal reagere på, enten ved at vi for eksempel trekker en slutning om noe eller noen, eller at vi velger å gjøre noe annet enn det vi hadde tenkt.

Vi mennesker bruker vår intuisjon hele tiden. Våre valg er stort sett basert på det vi tror er riktig. Vi snakker ofte om en magefølelse, og hvordan man lytter til denne. Noe kan kjennes riktig ut, noe kan kjennes mer usikkert. Denne magefølelsen kan være styrende for hva vi velger. La oss si at du får valget mellom is eller kake. Magefølelsen din sier is, men du er likevel usikker. Kanskje begynner du å argumentere for deg selv for og imot. Fornuften blander seg, og argumenterer godt for at kake er det sikreste valget, blant annet at det er mindre kaldt for magen. Likevel ender du opp med å velge isen. Dette kan forklares med de ubevisste beslutningsprosessene som hele tiden arbeider i dypet av vårt psykologiske liv. Når vi tar et valg basert på magefølelsen, er det sannsynlig at vi har fått noen signaler fra de ubevisste prosessene, og reagerer på dette uten at vi kan gi noen spesifikk begrunnelse for akkurat dette synspunktet (Liverød, 2013).

Daniel Kahneman (2013) bruker begrepene *System 1* og *System 2* om en todelt måte å tenke på: «*System 1* virker automatisk og hurtig, med liten eller ingen anstrengelse og ingen opplevelse av viljeskontroll. *System 2* tildeler oppmerksomhet til de anstrengende mentale aktivitetene som krever det, inkludert komplekse utregninger» (s. 26). Disse systemene mener han kan være med på å forklare vår intuisjon bedre. System 1 vil i vårt tilfelle omhandle

intuisjon, mens System 2 tar opp i seg den mer undersøkende og analytiske delen av vår tankevirksomhet.

Kahneman (2013) mener blant annet at oppmerksomheten vår styres av de to systemene. For eksempel er det å snu seg mot en høy lyd, vanligvis en ufrivillig handling fra System 1. Denne handlingen mobiliserer den viljestyrte oppmerksomheten til System 2. Den intuitive reaksjonen er å snu seg etter den høye lyden. Denne reaksjonen starter den noe tregere analytiske tankevirksomheten som, etter et kort resonnement, forteller oss at lyden er forbundet med fare og at vi derfor bør flytte oss. Vi har normalt ikke mulighet til å ikke legge merke til den høye lyden. Oppmerksomheten vår kan imidlertid flyttes vekk fra et uønsket fokus, hovedsakelig ved å fokusere aktivt på noe annet, ifølge Kahneman (2013). Det krever mye å aktivt skulle styre oppmerksomheten dit man vil. I noen tilfeller kan vi venne oss til den høye lyden, slik at vi ikke lar den få like mye oppmerksomhet. Dette krever at vi får lyden inn i et slags gjenkjennelsesmønster, hvor hjernen gjenkjenner lyden og setter den umiddelbart inn i en kontekst basert på vår erfaring. Men vi vil likevel registrere lyden, dog mer uoppmerksomt. For eksempel hos en bygningsarbeider, som jobber i et miljø hvor det forekommer mye høy lyd. Arbeideren vil etterhvert venne seg til de høye lydene, og dermed gi dem mindre oppmerksomhet. Lydene oppleves som bakgrunnsstøy, og blir en del av et kjent mønster. Likevel ville oppmerksomheten umiddelbart bli rettet mot noe som bryter med det kjente mønsteret. Dette er også beskrevet som *Cocktailparty-fenomenet*, hvor vi fokuserer oppmerksomhet mot relevant informasjon og bort fra bakgrunnsstøy. Det innebærer både frivillig og ufrivillig oppmerksomhetsskifter, hvor man kan velge å følge en samtale, men også ufrivillig bli dratt inn i en samtale dersom relevant informasjon vekker oppmerksomheten vår (Svartdal, 2015).¹⁷

Csikszentmihalyi (2005) er også en av dem som beskriver våre utfordringer med oppmerksomheten. Han hevder at informasjonen kommer inn i bevisstheten, uavhengig om vi har til hensikt å rette oppmerksomheten mot den, eller som et resultat av oppmerksomhetsvaner, som bygger på biologiske eller sosiale instruksjoner

¹⁷ Fenomenet har blitt undersøkt gjennom noe som kalles dikotisk lytting, hvor en forsøksperson får ulik informasjon til hvert av ørene og får instruks om å lytte til informasjon fra en av sidene. Studier som dette har vist at forsøkspersoner kan blokkere ut informasjon gitt til ett øre og kun fokusere på meldingen gitt til det andre. I tillegg kan enkelte ord, for eksempel personens eget navn, oppfattes fra den siden man er blitt bedt om å overse (Svartdal, 2015).

(Csikszentmihalyi, 2005, s. 40). Det er oppmerksomheten som velger ut de riktige enhetene blant de utallige enhetene som finnes i informasjonen. Det kreves oppmerksomhet for å hente ut de riktige opplysningene fra hukommelsen, vurdere situasjonen og deretter velge den riktige fremgangsmåten (Csikszentmihalyi, 2005, s. 41). Jeg vil se videre på dette i delkapittel 4.9 *Flow*.

Hele tiden sanser vi ting som setter i gang intuisjonen, men vi kan ikke slå den av. Hvis profesjonelle musikere ser akkorden; Am7b5, vil intuisjonen straks sette i gang en rekke tankeprosesser uten at man helt kan kontrollere dem. Akkorden gir en rekke umiddelbare assosiasjoner og visualiseringer, for eksempel om hvilke skalaer og voicinger man kan bruke, eller om man ser for seg notene i et notesystem eller tonene på et klaviatur.¹⁸ Den kan gi forventninger om hvor den leder til, og hvor den kommer fra i et musikalsk forløp. Den kan også gi fysiske utslag i kroppens muskelminne, noe jeg skal komme tilbake til i delkapittel 4.7, om visualisering. Alle disse umiddelbare tankeprosessene skjer kun ved at man ser akkordsymbolet. Men for at dette skal skje, fordrer det at man har kunnskap om akkorder og erfaring med hvordan å bruke dem. Uten denne kunnskapen vil symbolet bare fremstå som en uforståelig kode.

Det er ikke kun ved å se et akkordsymbol at de intuitive reaksjonene skjer, men kanskje mest gjennom å høre akkorden. Gehøret hos den profesjonelle musikeren er et av kroppens viktigste verktøy for å kunne persipere og reagere på musikk. Ved å høre en akkord, vil gehøret automatisk gjenkjenne og reagere intuitivt på den kunnskapen og erfaringen som musikeren besitter. Det vil også kunne skape en indre visualisering av akkordsymboler, figurer, noter og strukturer. Når en jazzmusiker hører akkorden, vil hun derfor helt intuitivt kunne improvisere over den, gitt at det er i en kjent kontekst. Vi snakker her om en evne som tilhører eksperten.

Bengt Molander (1996) viser til Hubert og Stuart Dreyfus sin teori om ulike kunnskapsstadier. Her omtales det fremste stadiet – *eksperten* – som det stadiet hvor man ikke resonnerer eller tenker over oppgaver, men i stedet bare gjør det og gjør det riktig (Dreyfus & Dreyfus, referert i Molander, 1996, s. 46). Ifølge teorien til Dreyfus-brødrene, er alle mine informanter

¹⁸ *Voicing* er et begrep som brukes om hvordan tonene i en akkord blir disponert. I tillegg kan verbet å *voice*, innenfor jazzterminologi, bety å bygge ut akkorden med flere toner, for eksempel ved at man legger til altererte toner til akkorden. Eller det motsatte, ved at man reduserer tonene i akkorden.

eksperter. De stopper ikke lenger opp for å tenke når de improviserer, men som mange av dem selv sier; 'jeg bare spiller'. Eksperten er en som ser hele situasjonen og umiddelbart kjenner den igjen, uten å analysere eller resonnerer, men bare reagerer instinktivt (Molander, 1996, s. 46).

Etterhvert som ferdighetene og kunnskapsnivået vårt øker, går de over til å bli automatisert. Det blir en intuitiv reaksjon som vi ikke lenger tenker over. Når man blir flinkere til noe, krever det mindre energi å gjøre det. Fysiologiske studier av hjernen viser at aktivitetsmønsteret forbundet med en handling endrer seg når ferdighetene stiger (Kahneman, 2013, s. 42). Dette stemmer overens med Sloboda (1985), som sier: «It is usually held that the expert has no more attentional resources than anyone else; rather, each skill requires little or no attention for its execution. It has become automatic» (s. 94). En jazzmusiker, en ekspert, vil derfor ikke behøve å tenke like mye over tekniske- og musikkteoretiske utfordringer når hun eller han improviserer. Det er blitt en del av deres intuitive handlingsmønster. Molander sier:

Visserligen, säger Dreyfus & Dreyfus, kan regler och teorier vara bra eller till och med nödvändiga vid inlärning, men sedan någon väl har blivit expert handlar hon inte efter regler och teorier alls, hon handlar direkt – hon reagerar intuitivt, säger de. Övertygelsen att det finns regler eller en teori som experten följer fortbestår, enligt bröderna Dreyfus, därför att om man frågar en expert kommer hon att nämna regler och teorier. Men det är de regler och teorier som hon lärde sig och utnyttjade innan hon blev expert. (Molander, 1996, s.46)

Ifølge Molander (1996) vil eksperten altså kunne si noe om det hun har lært seg av regler og teori, før hun ble ekspert. Men hun vil i realiteten kanskje gjøre andre ting som hun ikke kan forklare, nettopp fordi hun ikke lenger jobber ut ifra teori eller regler. Dette er noe som også gjaldt mine informanter, og som jeg hadde i bakhodet da jeg gjorde mine intervjuer.

2.4.1. Intuisjon i improvisasjon

For den improviserende jazzmusikeren er det ofte mange ting å fokusere på i en improvisasjon. Selv om ens egne ferdigheter og kunnskap har blitt automatisert, betyr det ikke at det å improvisere er lett og lite utfordrende. I tillegg til å ha tekniske ferdigheter på instrumentet og musikkteoretisk kunnskap, må man også forholde seg til de man spiller sammen med, og til sitt kreative og skapende indre. Disse formene for ytre og indre stimuli

inngår også i hvordan intuisjonen fungerer. Så lenge ting oppleves som enkelt og lite krevende, vil det være mulig å gjøre ting simultant (Kahneman, 2013, s. 29). Samtidig er anstrengelse nødvendig for å holde simultant i minnet flere ideer som krever separate handlinger, eller som må kombineres i samsvar med en regel (Kahneman, 2013, s. 43). Her vil jeg komme med en egen erfaring fra å improvisere. Jeg har nemlig en tendens til å lukke øynene mine når jeg improviserer. Tidligere trodde jeg at dette skyltes at jeg ville føle musikken mer intenst, eller at jeg rett og slett var nervøs og bare ville stenge verden litt ute. Det kan godt være at det fortsatt er grunnen, men det kan også ha en sammenheng med hvor jeg har oppmerksomheten min, og at det derfor er en måte å fokusere på, når jeg lukker øynene. Jeg legger på en måte til rette for intuisjonen, og at jeg skal kunne fokusere mest mulig på musikken, uten visuelle forstyrrelser fra for eksempel et publikum.

Kahnemans (2013), System 1 og System 2, peker på en todeling i måten vi tenker på. Hvis vi overfører disse systemene til improvisasjon, vil System 1 være vår intuitive måte å handle på, hvor vi reagerer direkte på det vi hører både utenfor og inne i oss selv. System 2 vil være vår analytiske tankevirksomhet. System 2 opererer tregere enn System 1. Det bruker lenger tid på å prosessere data, men kan også få med seg større mengder informasjon. System 2 vil fungere godt i en øvingssituasjon, hvor vi har tid til å analysere og å tenke ut ulike løsninger på hva vi skal spille, for eksempel over en akkordrekke. Derimot vil det ikke fungere særlig godt under en konsert, hvor man ikke har tid til å tenke. Selv om vi noen ganger tenker før vi handler, vil vi, gjennom vår spontane opptreden og praktisering, vise til en kunnskap som ikke stammer fra en tidligere intellektuell operasjon (Schön, 1991, s. 51). Når man improviserer, benytter man seg mest av System 1, det intuitive. Intuisjonen lurer seg gjerne unna den analytiske, detaljorienterte og kritiske tankevirksomheten (Johansen, 2016, s. 172). Samtidig baserer intuisjonen seg til en viss grad på hva den analytiske og kritiske tankevirksomheten har lært oss. System 1 kan påvirkes av System 2 ved å programmere de normalt automatiske funksjonene til oppmerksomheten og hukommelsen (Kahneman, 2013, s. 29). Man kan for eksempel bestemme seg for å lytte spesielt etter hva trommeslageren gjør, slik at man lettere kan oppdage plutselige rytmiske endringer. Eller man kan bruke hukommelsen til å lytte spesielt etter II-V-I progresjoner. Dersom System 1 møter motstand, vil System 2 ta over (Kahneman, 2013, s. 31). En mer analytisk tankevirksomhet vil være bra når man har bedre tid. Vi får muligheten til å tenke oss om og kanskje komme opp med et bedre eller mer riktig svar. I en improvisasjon derimot, er vi avhengige av å løse oppgaven direkte, uten å stoppe

opp. Dersom vi da bestemmer oss for hva vi skal være oppmerksomme på, eller fokuserer hukommelsen vår inn på spesifikke "søk", vil vi kanskje gå glipp av noe annet.

Under en improvisasjon er det lett å bli innadrettet. Man blir ofte oppmerksom på hva man gjør og hvordan man gjør det. Slike tanker kan ødelegge flyten og ta oss ut av fokus. Dette fører ofte til at det går ut over blant annet bruken av gehøret, og at improvisasjonen blir dårlig. For å unngå dette, må man søke etter å komme i et slags mentalt improvisasjonsmodus. En mental improvisasjonsmodus kjennetegnes av at man unngår fokus på egen prestasjon, gir tilgang til den musikalske intuisjonen og evner å komme i en mental flyt (Johansen, 2016, s. 172). Det er en fokusert tilstand hvor fokuset ligger på musikken og de man spiller sammen med. Og det er nettopp i denne mentale improvisasjonsmodusen at intuisjonen får operere fritt, uten forstyrrelser.

2.5. Flow

Når man snakker om hva man er bevisst og ubevisst på når man improviserer, hvor man har sin oppmerksomhet, og hvordan intuisjonen vår fungerer, er det spesielt ett begrep som ofte trekkes frem; *flow*. Dette begrepet kan oversettes til det norske ordet flyt. Jazzmusikere snakker ofte om å kunne komme i en flytsone når de improviserer. En følelse av å være fullstendig fokusert i musikken. Én av informantene mine beskriver det som en tilstand «hvor man ikke tenker, og bare lar følelsene styre alt som skal skje». Fordi det er et såpass sentralt begrep, ønsker jeg derfor i dette delkapitlet å gjøre rede for begrepet, og å sette det i en improvisasjonskontekst.

Teorien om *flow* er utviklet av Csikszentmihalyi (2005). Begrepet *flow* beskriver en tilstand hvor man er så engasjert i en aktivitet, at alt annet synes å være uten betydning (Csikszentmihalyi, 2005, s. 12). Det er en sammenhengende flyt fra ett øyeblikk til neste, der handling følger handling. Man opplever en følelse av tidløshet, fordi man er fullstendig tilstede i nuet. Tilstanden oppstår når det er en balanse mellom de utfordringer som mennesket blir utsatt for, og de ferdighetene man har. Det oppleves en form for ekstase, og en visshet om å lykkes med aktiviteten. Man opplever en indre motivasjon fordi aktiviteten blir et mål og en belønning i seg selv (Sveen, 2018). Å være i flytsonen, vil altså si at man opplever å være i en utelukkende positiv tidløs sone, fordi vi har vår fulle oppmerksomhet rettet mot aktiviteten vi holder på med. Som en av mine informanter, trompetist Per, sier: «Det går jo i en strøm på en måte, hvis man har flowen».

Csikszentmihalyi (2005) mener at for å oppnå *flow*, så må man ha orden i bevisstheten. Bevisstheten vår gjør oss kapable til å tolke, forstå, vurdere og reagere på de sanseintrykk og den informasjonen vi blir utsatt for. Men vi er skrudd sammen slik vi ikke har en ubegrenset bevissthet. Å gjøre mange ting samtidig, er vanskelig og krever høy konsentrasjon. Vår bevissthet kan kun konsentrere seg om en viss mengde informasjon om gangen. Kun et visst antall "begivenheter" vil kunne opptre i bevisstheten, erkjennes og behandles, uten at de begynner å presse hverandre ut. Hvis tankene våre ikke følger hverandre, og ikke fokuserer seg om oppgaven vi skal gjøre, vil de isteden gå i veien for hverandre og skape uorden (Csikszentmihalyi, 2005, s. 38). Hvor ofte har vi ikke opplevd at tankene bare flyr av gårde? I det ene øyeblikket tenker vi på aktiviteten vi holder på med, i det andre øyeblikket tenker vi på hva vi skal ha til middag, eller på hva vi skal gjøre i morgen.

Slike tilfeller er ikke uvanlige og de har en forklarlig grunn. Csikszentmihalyi (2005) hevder at for å kunne forstå hva et annet menneske sier, så må vi bearbeide 40 informasjonenheter i sekundet i vår bevissthet. Dersom den øvre grensen for hvor mange informasjonenheter vi klarer å oppfatte er 126 enheter per sekund, skulle vi i teorien klare å forstå hva tre mennesker sier samtidig. Dette er under forutsetning av at bevisstheten utelukker alle andre tanker og sanseintrykk (Csikszentmihalyi, 2005, s. 39). Det er derfor rimelig å anta at det også ligger en begrensning i hvor mye vi klarer å forholde oss til når vi improviserer. Det er oppmerksomheten som bestemmer hva som kommer inn i vår bevissthet, og det er oppmerksomheten som muliggjør mentale begivenheter, som å huske, tenke, føle og å fatte beslutninger (Csikszentmihalyi, 2005, s. 44). Oppmerksomheten vår er styrende for vår bevissthet. Ofte velger vi hvor vi har vår oppmerksomhet, men oppmerksomheten vår kan også trekkes mot noe, uten at vi kan kontrollere den. Man råder over et begrenset oppmerksomhetsbudsjett som man kan fordele på aktiviteter, og hvis man overskrider budsjettet, går det galt (Kahneman, 2013, s. 29). Dette kan eksemplifiseres med en slagverker i et orkester. I satsen som orkesteret spiller, er det hennes oppgave å slå et viktig Gran Cassa-slag på et bestemt sted. De nærmer seg stedet hvor slaget skal slås. Akkurat i det hun løfter klubben for å slå, faller filttuppen av klubben og farer gjennom luften. I ren forfjamselse glemmer hun å slå det viktige slaget, og blir i stedet stående å se etter filttuppen. Slaget er tapt. Oppmerksomheten dras automatisk bort av en forstyrrende ytre faktor, og hun klarer ikke å la være å gi etter for den.

En annen viktig faktor for ordenen i vår bevissthet, er fokuset vi har på oss selv. Denne delen av bevisstheten er nesten bestandig en gjenstand for oppmerksomheten (Csikszentmihalyi,

2005, s. 44). Fokuset på jeg-et er alltid tilstede, fordi vi helt automatisk ser verdenen og det vi foretar oss gjennom oss selv. I selvet ligger vår hukommelse og personlighet, vår kunnskap og erfaring, våre følelser, tanker og meninger. Csikszentmihalyi (2005) hevder at selvet påvirker alt hva bevisstheten inneholder. Det er på mange måter det viktigste elementet i vår bevissthet, fordi det symbolsk representerer alt av det øvrige innholdet i bevisstheten, og det mønsteret som kobler sammen elementene i innholdet med hverandre (Csikszentmihalyi, 2005, s. 45). Alt hva vi er oppmerksomme på styres av selvet, hvor vi ilegger vår subjektive erfaring og mening.

Selvet kan også bli forstyrret av både ytre og indre påvirkning. Når informasjonen forstyrrer bevisstheten og truer dens mål, oppstår det en tilstand av manglende orden eller psykisk entropi, en forstyrrelse av selvet, som hemmer dets effektivitet (Csikszentmihalyi, 2005, s. 48). Selvet kan bli forstyrret av ytre påvirkning som, på grunn av hvordan det oppfattes av selvet, drar oppmerksomheten vår bort fra det vi egentlig skal fokusere på. La oss si at vi er ute på joggetur. Målet vårt er å ligge i en jevn fart, slik at vi ikke går over melkesyreterskelen. På stien foran oss kommer en møtende jogger med en hund i bånd. Vi har en dårlig erfaring med hunder fra en episode da vi var små, og som har satt seg i hukommelsen. Vi prøver å ignorere hunden, men vi klarer ikke å la være å tenke på om hunden kanskje vil komme til å angripe oss. Vi klarer ikke lenger å holde fokus på oppgaven, fordi vi har blitt forstyrret av noe som vi selv oppfatter som truende, men som nødvendigvis ikke er det. I en musikalsk setting kan en slik ytre forstyrrelse være at noen i publikum reiser seg opp og går. Vi kan tenke at det har med at de ikke liker konserten å gjøre, mens det i realiteten er fordi de måtte gå av helt andre årsaker. Den forstyrrende faktoren blir her noe som forstyrrer oss personlig. Det er en subjektiv forstyrrelse, og skiller seg derfor fra eksempelet med det avgjørende stortrommeslaget for slagverkeren i orkesteret.

En annen måte hvor selvet kan bli forstyrret, er ved en utelukkende indre påvirkning. Dette skjer ved at vi blir for opptatt av oss selv, og vender fokuset bort fra musikken og det som skjer rundt oss. Alle musikere har kjent på følelsen av å tenke tanker som; 'nå må jeg ikke spille feil', eller 'dette kommer jeg ikke til å klare'. Resultatet av slike tanker blir ofte at man spiller feil, eller ikke klarer det man prøver på. At man blir for bevisst på seg selv i en situasjon, kan være det som gjør at du mister fokus. For eksempel ved at man lytter så mye til hva man selv gjør at man ikke lenger evner å lytte til hva de andre musikerne gjør. I slike tilfeller har fokus på selvet forstyrret selvet.

Vi må ha orden i vår bevissthet gjennom at selvet og oppmerksomheten spiller på lag. Det er på denne måten at vi kan oppnå *flow*, og det å være i en flytzone. *Flow* medfører en integrering av selvet, fordi man, i en tilstand av dyp konsentrasjon, har en høy grad av orden i bevisstheten. Tanker, hensikter, følelser og alle sanser fokuserer på samme mål (Csikszentmihalyi, 2005, s. 53). I den sammenheng er det rimelig å stille seg spørsmålet om improvisasjon er en intuitiv handling, eller om det innebærer en form for planlegging. Jeg har snakket om *flow* med informantene mine, og vil presentere dette nærmere i kapittel 4.

2.6. Improvisasjon – intuitivt eller planlagt?

Det ligger i sakens natur at improvisasjon skjer i nuet, eller som Berkowitz (2010) sier: «in real time». Det er noe intuitivt og spontant. Dette har også noe å si for hva musikeren velger å improvisere frem, hvilket budskap som sies. For mange som driver med improvisasjonsmusikk, er det et poeng å unngå en type forutsigbarhet eller gjenkjenning som gir generaliseringer på et så overordnet nivå som mulig (Johansen, 2003, s. 74). De valgene som blir tatt, er ofte valg som legger føringer for hva som "sies" i en solo. Det å improvisere, innebærer hovedsakelig å kunne forvalte større musikalske parametere kreativt, som: melodikk, harmonikk, rytmikk og form (Johansen, 2003, s. 77). Med utgangspunkt i dette, er det lett å tenke at alt hva en improvisator produserer, har sin rot i teori, og at alle valg blir tatt ut ifra en musikkteoretisk og analytisk kunnskap. Men hvordan blir det da med det intuitive og skapende? Kan man da si at improvisasjon bare er en form for spontan planlegging?

Man kan, som Gordon (2012) sier, forutse hva som kommer til å skje i et musikalsk forløp ved hjelp av audiering. Den planlagte delen av dette kan være at man baserer sin improvisasjon på innøvde motiver, eller *patterns*, og at det man improviserer derfor blir en slags reproduksjon av allerede "planlagte" ideer. Paul F. Berliner (1994) forklarer det slik: «If at some moments soloists must respond artistically to unexpected phrases arising from their vocabulary store or from their improvisations' associations, at other moments they must contend with the occasional repetitive or hackneyed use of vocabulary» (s. 206). Det jeg mener med planlegging, er ikke at man har satt seg ned og planlagt i detalj hvordan soloen skal være, men at man ved å ha øvd inn slike mønstre og fraser [phrases], vil fremføre disse uten egentlig å ha kommet opp med noe nytt. Sagt på en annen måte, blir improvisasjonen ikke lenger genuint skapende, men i stedet en evne til å reprodusere og tilpasse mønstrene inn i nye kontekster. Det kan fremstå som en stor ironi ved improvisasjon, at så fort en improvisator har fullført den strenge læren det er å få inn et vokabular i sin språkbank, så må

hun passe seg for at det ikke blir en uinspirert og vanelignende bruk av det (Berliner, 1994, s. 206). Man må på en måte drive en form for avlæring av det lærte, og arbeide for å finne tilbake til den skapende og kreative måten å improvisere på.

Sloboda (1985) hevder musikere ofte safer når benytter seg av tidligere brukte improvisatoriske enheter og fraser, som har fungert godt i andre sammenhenger, for å kunne sikre en god improvisasjon.¹⁹ Denne formen for improvisasjon kan dermed vise seg å være en nøye planlagt og innøvet *performance*, selv om det ikke er noe i selve fremførelsen som skulle avsløre dette for oss (Sloboda, 1985, s. 149). Improvisatoren benytter seg av trygge og kjente "veier" når hun improviserer. På den måten kan man hevde at mye av det som blir improvisert faktisk er, til en viss grad, planlagt og kalkulert. Følgelig vil det også innebære mindre sjansetaking fra improvisatoren.

Johansen (2003) referer til jazzpianisten Lennie Tristano, som mener at det ikke er noe planlagt i en improvisasjon: «It's not instant composing. It's not following any kind of a formular. All you do, is hear music in your head and reproduce it» (Tristano, referert i Johansen, 2003, s. 75). Dette kan oppfattes som en lineær prosess, der man først hører musikken innvendig, og deretter reproducerer det hørte. Prosessen kan derimot virke non-lineær, og veksle mellom indre "pre-forestillinger", som brytes mot det man hører i omgivelsene, og spontane valg styrt av det man har teknisk tilgjengelig i øyeblikket (Johansen, 2003, s. 81). Improvisasjon er, ifølge Tristano, ikke en spontan komponering. Det er med andre ord ikke den formen for planlegging som man benytter seg av når man komponerer, hvor man har god tid til å vurdere det man gjør (Johansen, 2003, s. 76). Tristano vektlegger i stedet det intuitive. En improvisasjon må angripes intuitivt. Det betyr ikke at man skal reservere seg fra all musikkteoretisk tenkning, men heller at man skal ha "ryddet plass" i hodet, slik at det ikke står noe i veien for det skapende og intuitive. Vi kan ikke stoppe opp for å tenke. Den analytiske tenkningen kan hindre oss i å få tilgang til kunnskap som er tilgjengelig på et intuitivt plan (Johansen, 2003, s. 84). Vi må slippe oss løs og være i flyten. Som Nora Brockstedt synger; *det som skjer, det skjer*.

Njål Ølnes (2016) har i sin doktoravhandling sett nettopp på forholdet mellom det spontane og det planlagte i improvisasjonsprosessen. Han arbeider i den friimproviserte delen av

¹⁹ *Safe* betyr i denne sammenhengen at man ikke behøver å ta sjanser; ikke risikerer for mye (NAOB, 2018).

jazzfeltet, men hans tanker omkring improvisasjonsprosessen kan også brukes generelt om all improvisasjon. I en artikkel i Jazzytt påpeker han viktigheten av å ikke bli for automatisert i spillet, og mener at vi må arbeide aktivt mot at dette skjer (Ølnes, 2016, s. 38). Ølnes benytter auditiv sonologi som et redskap, for lettere å kunne oppdage og således unngå at improvisasjonen i hans friimproviserte musikk skal miste sin spontanitet og sin intuitive form.²⁰ Han hevder at spontanitet kan oppleves gjennom hyppige brudd og skift i musikken, eller gjennom en mer nøyaktig granskning av klangen og hva den kan tilby i samspillet i øyeblikket. Oppmerksomhet på klangen her og nå, eller på skarpe og raske skift, vil antageligvis ha rot i estetiske valg, som kan ses på som en bevisst strategi (Ølnes, 2016, s. 38). Dersom alle estetiske valg man tar i en improvisasjon er bevisst, kan det innebære at all improvisasjon til en viss grad er planlagt. Man kan med stor sannsynlighet hevde at lyttingen som skjer underveis i en samspillprosess, er aktivt medskapende for det musikalske resultatet. Den klanglige omgivelsen som man er en del av, bestemmer hvilke musikalske valg man kommer til å gjøre. Valget blir tatt på bakgrunn av lyttingen, de musikalske erfaringene, og de motoriske ferdighetene man har, uten at det går igjennom en rasjonell tankeprosess (Ølnes, 2016, s. 38).

Imitasjonssmetoden er en mye brukt metode for å tilegne seg jazzteori og å lære seg språket, hvor man for eksempel imiterer soloen til en musiker fra en innspilling. Denne metoden har gjerne blitt brukt av autodidakte musikere, men også av skolerte musikere som en supplerende del til den teoretiske innfallsvinkelen.²¹ Imitasjon fra innspillinger, kan ses som et forsøk på å internalisere et eksisterende musikalsk språk gjennom en indirekte deltagelse med mer erfarne musikere. Ved å bruke en slik metode, kan man lære seg nye måter å " snakke " på. (Johansen, 2013b, s. 79) Det vil samtidig være rimelig å anta at kopiering også kan føre til mindre nyskaping, fordi man reproducerer og forvalter brukt materiale i langt større grad. Man kan på bakgrunn av dette, hevde at imitasjon innebærer en viss form for planlegging.

²⁰ Et analysesystem der den auditive opplevelsen av musikkens strukturer står sentralt. Den klingende musikk studeres på tre artikulasjonsnivåer: lyden selv ('lydobjektet'), lydenes kombinasjon i gestalter, og gestaltenes kombinasjon i formdannende mønstre (Thoresen, 2015).

²¹ Å være autodidakt betyr å være selvlært.

3. Forskningsmetodisk tilnærming

I forrige kapittel tok jeg for meg teorien som danner bakgrunn for de temaene som omtales i kapittel 4. I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for den metodiske fremgangsmåten jeg har brukt for å foreta mine undersøkelser. Jeg vil først presentere hvordan jeg har gått frem, belyse ulike aspekter ved prosessen, og beskrive de valgene jeg har tatt underveis. Deretter vil jeg gjøre rede for intervjuets oppbygning, transkripsjonsprosessen, og den tematiske analysen. Jeg vil diskutere troverdigheten og validiteten ved undersøkelsen, før jeg avslutter med å forklare hvordan jeg rekrutterte informantene mine.

3.1. Fremgangsmåte

I denne oppgaven har jeg benyttet meg av det kvalitative forskningsintervjuet som metode. Et kvalitativt forskningsintervju søker å forstå verden sett fra intervjupersonenes side. Det viktige er å få frem betydningen av menneskers erfaringer, og å avdekke deres opplevelse av verden, forut for vitenskapelige forklaringer (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 20). En kvalitativ metode står i kontrast til den kvantitative, hvor utgangspunktet er å måle et større antall data, for eksempel til bruk i statistikk. Dersom min oppgave hadde hatt som mål å finne ut hvor mange musikere som gjenkjenner en melodisk møll skala i syvende modi, kunne det vært tjenlig å benytte seg av en kvantitativ metode. Man kan ikke trekke bastante slutninger eller generalisere på bakgrunn av en kvalitativ undersøkelse, men man kan i stedet gå i dybden av et tema eller fenomen, hvor det man finner ut av kan være med på å forklare lignende situasjoner. Intervjuets mål er nyanserte beskrivelser av den intervjuedes livsverden gjennom ord og ikke tall (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 47). Kunnskapen samles ikke inn i et kvalitativt forskningsintervju, men produseres i et samspill mellom intervjuer og intervjupersonen, hvor betydningene som konstrueres igjen blir rekonstruert i senere faser av intervjuundersøkelsen (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 335). Den kvalitative tilnærmingen gir meg muligheten til å forske på min problemstilling, gjennom å gjøre dybdeintervjuer av mine informanter.

Mitt forskningsprosjekt ble rapportert inn til NSD (Norsk senter for forskningsdata) 2. februar 2017. NSD godkjente prosjektet 21. mars 2017, og studiens behandling av personopplysninger tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven. Det ble foretatt i alt ni intervjuer, som ble gjort individuelt med en tidsramme på ca. 60 minutter. Intervjuene ble gjennomført i perioden august-september 2017.

I forkant av intervjuene ble det gjennomført en pilotstudie for å teste ut intervjuguiden²² og intervjusituasjonen. Jeg valgte å bruke en jazzmusiker og medstudent som informant i pilotstudien. Dette var for at informanten skulle kunne utale seg om tematikken, på grunn av sin bakgrunn som utøver, og om intervjuets tekniske oppbygning, da personen var godt kjent med forskningsmetoden. Intervjuet ble gjennomført i sin helhet innenfor tidsrammen, og ble deretter avsluttet med en evaluering av intervjuguiden og formen på intervjuet. Det ble også gjort lydopptak av pilotstudien, slik at jeg fikk testet ut alle sider av intervjuprosessen. Basert på erfaringer fra pilotstudien, ble det gjort mindre justeringer i intervjuguiden. Det ble blant annet gjort endringer i den tematiske oppbygningen av intervjuet, samt en opprydning av spørsmålene i intervjuets siste del. Dette var for å skape bedre flyt og sammenheng i intervjuet. Pilotstudien kommer ikke til å bli videre presentert i denne oppgaven.

Forskningsintervjuene ble gjort på forskjellige steder av praktiske årsaker. For eksempel ble to av intervjuene gjennomført i København. Alle intervjuene ble dokumentert gjennom lydopptak, som ble gjort med en bærbar opptager. Disse ble lagret på en kryptert disk, som kun jeg har tilgang til. Lydopptakene ble deretter transkribert og analysert. Informantene mine er anonymisert i det skriftlige arbeidet.

Studien har en fenomenologisk tilnærming. Den søker å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver, og beskrive verden slik den oppleves av informantene (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 45). Alle informantene fikk anledning til å ta med seg sitt eget instrument til intervjuet, eller å benytte seg av eventuelle instrument som stod i rommet. Dette var ikke et krav fra meg, men ment som en oppfordring dersom de ønsket å demonstrere noe av det de snakket om underveis i intervjuet. Jeg ønsket å gi dem denne muligheten, da jeg anså det å kunne uttrykke seg på et instrument som en mulig døråpner for ytterligere refleksjon. Utgangspunktet for intervjuet var likevel at informantene skulle sette ord på sine tanker, og kunne få tid til å tenke over ting, for deretter å prøve å verbalisere tankene. Ved å la informantene reflektere rundt temaene, ønsket jeg å få frem andre aspekter enn om de skulle uttrykke seg gjennom å spille. På grunn av språkets semantiske egenskap, har vi mulighet til å artikulere og kommunisere *om* noe (Clarke, 2005, s. 42). Derfor har jeg ikke ønsket at informantene skal vise hvordan de bruker gehøret i improvisasjon gjennom praktiske

²² Vedlegg 2.

spilleoppgaver, men i stedet la dem reflektere over de opplevelsene de har av sin bruk av gehøret.

Inger Elise Reitan (2013) mener at musikers lytting både er en abstrakt og mental aktivitet, i tillegg til å være en personlig sak. Hun hevder derfor at den beste måten å undersøke lyttingen på, vil være nettopp gjennom å snakke med musikerne om deres lytting, og å skaffe seg empirisk informasjon gjennom intervjuene (Reitan, 2013, s. 60). Det kan virke uklart hva slags empirisk informasjon man kan håpe på å få ut av et kvalitativt intervju. Jeg mener dette avhenger av en rekke ulike faktorer. Man kan for eksempel ikke vite med sikkerhet om informanten har en reell tilgang til sine egne praktiske erfaringer, og om vedkommende er i stand til å reflektere rundt dem. Det er ikke sikkert at informanten klarer å gi en virkelighetsnær beskrivelse av hvordan gehøret faktisk brukes i improvisasjon, eller hvordan vedkommende tenker i praksis. Det er heller ikke sikkert at informanten evner å artikulere taus kunnskap. Taus kunnskap er i utgangspunktet en uuttalt kunnskap. Det kreves derfor en reflektert og gjensidig samtale mellom intervjuer og intervjuobjekt, for å kunne synliggjøre noe av den tause dimensjonen. Hvordan intervjusituasjonen er situert, kan være med på å påvirke både den som blir intervjuet og intervjueren, men også prege intervjuet i seg selv. Intervjuet blir som oftest gjennomført i et rom, hvor informanten er alene med intervjueren. Situasjonen kan oppleves som kunstig og pressende, noe som kan være svært ugunstig når man skal fremskaffe den informasjonen man ønsker å oppnå. Man våger kanskje ikke å være helt seg selv, og ønsker kanskje ikke å blottlegge sine innerste tanker og følelser. På den andre siden kan det å skulle reflektere verbalt om sin lytting, gi en form for trygghetsfølelse hos informanten; en opplevelse av å ikke måtte prestere på instrumentet, men i stedet kunne snakke om sine tanker. Her kan det oppstå nyanserte refleksjoner, som til og med kan virke både opplysende og oppløftende på informanten selv. Det er derfor vanskelig å skulle si hva slags empirisk informasjon man faktisk har skaffet seg, og i hvilken grad den faktisk kan utgjøre en empiri som speiler virkeligheten. Dette vil jeg diskutere ytterligere i delkapittel 3.3.

Det vil alltid vil være et asymmetrisk maktforhold mellom meg som intervjuer og mine informanter. Forskningsintervjuet er ingen dagligdags samtale mellom likestilte partnere. Intervjueren har vitenskapelig kompetanse, både om temaene, og om det kvalitative forskningsintervjuet. Det er også intervjueren som setter i gang og definerer intervjusituasjonen, bestemmer temaet for intervjuet, stiller spørsmål og bestemmer hvilke svar han eller hun vil følge opp, og er også den som avslutter samtalen (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 52). Følgelig vil det ikke være et likestilt forhold mellom oss. I tillegg kan min egen

bakgrunn som utøvende jazzmusiker, være med på å legge føringer for hvordan informantene ønsker å fremstå, og hva vedkommende ønsker å dele i intervjuet. Dette skal jeg komme nærmere tilbake til i delkapittel 3.2. Det er også noe som jeg hele tiden har hatt i tankene når jeg har jobbet med intervjuene.

3.1.1. Rekruttering av informanter

Mitt utvalg av informanter er basert på ulike kriterier. Jeg ønsket i min studie å intervju profesjonelle jazzmusikere, som alle har utdanning fra høyere musikkutdanning. Det er hovedsakelig to grunner til å velge musikere med bakgrunn fra høyere utdanning; 1) at de har et antatt høyt musikkteoretisk grunnlag å snakke ut ifra og 2) at alle kan reflektere på et intellektuelt høyt nivå rundt seg selv og sitt gehør, sin musikalske identitet, og sine musikalske valg som improviserende musiker. I tillegg til at de har musikkutdanning, har de også erfaring fra å være profesjonell utøver.

Jeg har valgt informanter fra tre ulike utdanningsinstitusjoner; Norges musikkhøgskole i Oslo, jazzlinja ved NTNU i Trondheim, og Rytmik konservatorium i København, som alle er av høy kvalitet og har internasjonal anerkjennelse. Det at jeg har valgt tre forskjellige utdanningsinstitusjoner, kan gi en antydning om at jeg, gjennom mine intervjuer, prøver å vise til forskjeller i kunnskapsnivå og musikkteoretisk kompetanse hos studentene på de ulike utdanningene. Det er derimot ikke et mål for meg å forsøke å bevise kvaliteten på utdanningen, eller hva slags faglig utbytte informantene sitter igjen med fra utdanningen. Likevel kan jeg ikke utelukke at det er forskjeller i hvilke fag informantene har hatt, og hvordan disse fagene er strukturert ved hvert enkelt studiested. Jeg vil imidlertid ikke gå inn på dette i denne oppgaven.

Alle informantene ble kontaktet via e-post, med spørsmål om de ville delta i studien. I e-posten mottok de et samtykkeskjema og informasjon om studien.²³ Dette skjemaet tok informantene så med seg til intervjuet, hvor de bekreftet sin deltagelse i studien gjennom å signere skjemaet. Alle de forespurte takket ja til å være med i studien. I intervjuets innledning ble deltakerne informert om studien og dens formål, deltakernes personvern, at det ville bli gjort lydopptak og hvordan data vil bli behandlet.

²³ Vedlegg 1.

Informantene er plukket ut etter instrument og studiested. Det er nærmest uunngåelig for meg å ikke kjenne noen av informantene, i og med at jeg selv er utøvende jazzmusiker og befinner meg i samme miljø. Noen av informantene kjenner jeg fra før, noen har jeg spilt med, og andre kjenner jeg ikke. Dette kan gi utslag i hvordan informantene forholder seg til meg som intervjuer. Det kan være at noen ikke ønsker å være like utdypende i sine refleksjoner, i frykt for å utlevere for mye av sitt følelsesliv til en de kjenner eller opplever som en konkurrent. Samtidig kan det at jeg kjenner dem, ha en motsatt effekt ved at de, nettopp av den grunn, vil gi mer omfattende og dyptgående refleksjoner. Det er viktig for meg å påpeke at jeg aldri har snakket med noen av informantene om de temaene jeg undersøker, selv om jeg kjenner dem. Min bakgrunn som utdannet jazzmusiker, gjør at jeg er fortrolig med musikkteoretisk kunnskap og terminologi innenfor fagfeltet, og at jeg kan sette meg inn i informantenes refleksjoner om bruk av gehør i en improvisasjonssammenheng.

Jeg ønsket å ha en jevn kjønnsbalanse blant informantene, og prøvde derfor å etterstrebe dette i rekrutteringen. Jeg lyktes dessverre ikke i å oppnå dette. Det betyr imidlertid ikke at det er umulig å oppdrive like mange kvinner som menn i de ulike instrumentgruppene, men på grunn av tidsnød, ble jeg nødt til å prioritere. Studien består derfor av to kvinner og syv menn. Jeg har likevel valgt å balansere kjønnene hos informantenes alias. I oppgaven forholder jeg meg derfor til fem kvinner og fire menn. Dette er gjort i et forsøk på å kamuflere informantenes identitet ytterligere. Det har imidlertid ingen påvirkning på resultatet som fremstilles.

I studien har jeg valgt å ikke intervju musikere med absolutt gehør. Dette er fordi musikere med absolutt gehør, vil ha andre forutsetninger for å kunne høre harmoniske forløp, og vil også kunne orientere seg annerledes harmonisk enn musikere med relativt gehør. Deres lytting vil arte seg såpass forskjellig, spesielt med tanke på det analytiske gehøret og audiering, at jeg derfor ikke ønsker å intervju musikere med absolutt gehør.

Jeg har organisert informantene inn i tre ulike instrumentgrupper fra de tre ulike utdanningsinstitusjonene; tre melodiinstrumenter, tre akkordinstrumenter, og tre bassister. Dette er for å kunne se på eventuelle likheter og forskjeller i hvordan informantene tenker og reflekterer rundt sitt eget instrument i de ulike instrumentgruppene, samt å vise til en bredde i utøvernes bakgrunn. Jeg har valgt å ikke ha med trommeslagere eller vokalister i studien. Det handler ikke om at jeg ikke tror at de har noe å bidra med til tematikken. Hovedårsaken er at disse instrumentgruppene skiller seg fra de andre gruppene. Trommeslagere forholder seg til

harmonikk på en annen måte enn en melodi- eller akkordinstrumentalist. De vil ikke nødvendigvis lytte etter toner, harmoniske forløp og strukturer på samme måte som de undersøkte instrumentgruppene. Følgelig vil det også være forskjell på hvordan trommeslagere bruker gehøret, og hvordan de tenker når de improviserer. Felles for informantene jeg har intervjuet, er at de alle har et instrument som er eksternt fra sin egen kropp. De vil derfor skille seg fra vokalister, hvor instrumentet er en del av kroppen. En annen årsak til at jeg har valgt bort vokalister og trommeslagere, er for å begrense studiens omfang. Det vil eventuelt være aktuelt å undersøke de andre instrumentgruppene i en videre studie.

Informantene er anonymiserte og alle navn er derfor fiktive. Grunnen til at jeg valgte å bruke navn, er fordi at jeg tror dette gir et mer personlig bilde av informanten, og at det er med på å skape en nærere relasjon mellom informanten og leseren. Jeg har også valgt å randomisere informantenes kjønn. Selv om det er én informant fra hver instrumentgruppe fra de ulike utdanningsinstitusjonene, vil det ikke være mulig å gjenkjenne hvilke institusjoner informantene er utdannet fra. Hvilke instrument informantene spiller, er derimot ikke oppdiktet. De tre melodiinstrumentalistene består av trompetistene Astrid og Per, og saksofonisten Janne. På akkordinstrumenter er det gitaristen Ida og pianistene Kirsten og Geir. På bass er det Hanne, Jens, og Øystein. Informantene vil bli presentert nærmere i delkapittel 4.1.

3.1.2. Intervjuets oppbygning

Intervjuene er gjennomført i form av semistrukturerte intervjuer. Et semistrukturert intervju «søker å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, og særlig fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 46).

Intervjuguiden tar utgangspunkt i bestemte temaer, hvor hvert tema har forslag til spørsmål. Selv om jeg styrer samtalen, er mitt ønske at informantene skal snakke så fritt som mulig, for å kunne åpne opp for eventuelle interessante sidespor og betraktninger tilknyttet temaene. Dette beskrives som et *fokusert* forskningsintervju, hvor intervjuet er fokusert på bestemte temaer. Det er ikke et stramt strukturert intervju med standardspørsmål, samtidig som det heller ikke er helt "ikke-styrende". Det fokuserer på forskningstemaet ved å benytte seg av åpne spørsmål, og det er opp til intervjupersonen å få frem de dimensjonene som han eller hun mener er viktige for undersøkelsen. Intervjueren leder den som blir intervjuet frem til bestemte temaer, men ikke til bestemte meninger om dem (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 48).

Jeg har etterstrebet å forholde meg tematisk²⁴ og dynamisk²⁵ til spørsmålene under intervjuet. Etter en kort briefing av informantene om intervjuets formål, oppbygning og praktisk informasjon, har jeg innledet hvert intervju med å la informantene fortelle om hvordan de begynte å spille. På den måten skapes en trygg ramme, hvor samtalen kommer raskt i gang.

Intervjuguiden er bygget opp av fire hovedkategorier; 1) om utøverens bakgrunn og utdanning; 2) om utøverens forhold til improvisasjon; 3) om utøverens lytting i samspill med andre; og 4) om utøverens forhold til bevisste og ubevisste valg i improvisasjonen. Jeg utarbeidet forslag til spørsmål innenfor hver av kategoriene. Rekkefølgen på spørsmålene innenfor hvert tema har imidlertid ikke vært bestemt, og jeg har i stedet prøvd å styre samtalen etter hva informanten sier.

Intervjuet avsluttes med en kort oppsummering, hvor jeg spør informanten om det er noe mer de ønsker å si eller spørre om. I noen av intervjuene kom det frem interessante betraktninger i samtalen som oppstod etter at lydopptakeren ble slått av. I ett av tilfellene ble jeg sammen med informantene enig om å sette i gang opptakeren igjen. I de andre tilfellene ble det gjort notater, som senere ble godkjent av informantene.

3.1.3. Transkripsjon

Jeg valgte å gjøre transkripsjonen av lydopptakene fra intervjuene selv. Under transkripsjonen vil forskere til en viss grad huske eller gjøre seg tanker om de sosiale og emosjonelle aspektene ved intervjusituasjonen, og vil allerede ha påbegynt meningsanalysen av det som ble sagt (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 207). Det at jeg både var tilstede i intervjusituasjonen, og i tillegg utførte transkripsjonen, gav meg, etter min mening, en stor fordel. Jeg fikk verdifull kontekstuell informasjon i intervjuene, gjennom å observere for eksempel kroppsspråk, stemmeleie og volum. For meg utgjorde det å ha denne informasjonen friskt i minne når jeg skulle ta valg i transkripsjonen, et viktig bakteppe for min tolkning. Lydopptakene som ble foretatt av intervjuene var av god kvalitet, og jeg brukte ca. ti timer på å transkribere hvert enkelt intervju.

²⁴ «Tematisk er spørsmålene relatert til intervjuets «hva», til de teoretiske oppfatningene av forskningstemaet og til den etterfølgende analysen av intervjuet» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 163).

²⁵ «Dynamisk sett viser spørsmålene intervjuets «hvordan». De skal fremme et positivt samspill, holde samtalen i gang og stimulere intervjupersonene til å snakke om sine opplevelser og følelser» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 163).

Jeg har valgt å gjøre transkripsjonen så ordrett som mulig. Dette er for å synliggjøre hvordan informantene reflekterer, og hvordan de tenker seg frem til svarene under intervjuene. Det gir en tydelighet i hvordan de ordlegger seg, og kan også vise til eventuell usikkerhet og andre emosjonelle aspekter. I en ordrett transkripsjon vil det kunne forekomme en del gjentakende ord og uttrykk som er mer vanlig i den dagligdage talen, men som ikke er så vanlig i en skriftlig tekst. Informantenes utsagn vil derfor være preget av hvordan de snakker, med for eksempel setninger som slutter med ordet *da*, verbale uttrykk som «ikke sant», og naturlige tenkepauser. Tenkepauser er markert med ... i teksten.

3.1.4. Tematisk analyse

Raw data are analyzed by identifying and bringing together components or fragments of ideas or experiences, which often are meaningless when viewed alone.

(Leininger, 1985, s. 60)

Slik beskriver Madeleine Leininger (1985) prosessen med å finne temaer i et innsamlet forskningsmateriale. I denne studien valgte jeg å benytte meg av tematisk analyse, da jeg skulle analysere transkripsjonene av intervjuene. Analysemetoden er beskrevet som en metode for å identifisere, analysere og rapportere mønstre eller temaer i dataene (Braun & Clarke, 2006, s. 6). «A theme captures something important about the data in relation to the research question, and represents some level of patterned response or meaning within the data set» (Braun & Clarke, 2006, s. 10). Tematisk analyse innebærer å ta en rekke valg som må reflekteres over og diskuteres gjennom hele analyseprosessen (Braun & Clarke, 2006, s. 9). Jeg vil i de følgende avsnittene beskrive analyseprosessen.

Første del av analyseprosessen var å lese grundig i gjennom alle transkripsjonene. I denne prosessen noterte jeg ned det jeg opplevde som interessante kategorier underveis. Denne måten å generere kategorier på beskrives av Alvesson & Sköldbberg (2008), hvor man løpende noterer ned *common sense*-kategorier i tillegg til annen data, som sammenfaller med disse. Jeg merket meg også antydninger til erfaringsmønstre på tvers av den innsamlede dataen. Disse kategoriene fungerte som merkelapper, og ble deretter delt inn i ulike temaer. Det er ikke nødvendigvis slik at et tema velges på grunnlag av hvor ofte noe forekommer i dataene, eller hvor mye oppmerksomhet som er viet til det (Braun & Clarke, 2006, s. 10). Hva som kvalifiseres som et tema, er det til syvende og sist jeg som bestemmer. Jeg har kommet opp med egne temaer som jeg ønsker å undersøke, og som er knyttet til problemstillingen, men jeg

har også latt meg lede til nye temaer av den innsamlede dataen. Eksempler på temaer som jeg har kommet opp med selv, er: *bevisste og ubevisste prosesser og flow*. Dette var temaer jeg ønsket å undersøke hos informantene. Eksempler på temaer som har dukket opp på bakgrunn av den innsamlede dataen er: *selvbevissthet, eksternt instrument som hindring, og anstrengt forhold til teori*. Alle temaene ble katalogisert og systematisert i et Excel-ark.

Neste steg var å finne data i intervjuene som kunne relateres til de allerede klassifiserte temaene. De relaterte dataene ble plassert inn under temaene i Excel-arket og analysert på nytt. I denne delen av analysen så jeg etter kombinasjoner som kunne katalogiseres inn i nye sub-temaer. På denne måten dannet jeg meg et omfattende og detaljrikt bilde av den innsamlede informasjonen.

Til slutt har jeg funnet relevant litteratur som kan gi en teoretisk bakgrunn for de klassifiserte temaene fra intervjuene. Temaene danner således grunnlaget som oppgaven er bygget på.

3.2. Troverdighet

Det kan være grunn til å sette spørsmålstegn ved troverdigheten av den innsamlede informasjonen i et kvalitativt forskningsintervju. Min studie er ikke et unntak. Det må tas i betraktning at troverdigheten av informantens utsagn er relativ. Dataene fra intervjuene, som er konstruert i et samspill mellom informantene og meg, kan ha blitt påvirket av flere årsaker. Blant annet er det ikke sikkert at svarene ville blitt like dersom en annen intervjuer hadde foretatt samme undersøkelse. Det er heller ikke sikkert at resultatet hadde blitt likt dersom intervjuene hadde blitt gjort på et annet tidspunkt eller sted.

Utformingen av spørsmålene i intervjuet har også noe å si for dataens troverdighet. Et ledende spørsmål kan lede informanten til svar som intervjueren ønsker å få frem. Samtidig kan slike spørsmål være velegnet for gjennomgående å sjekke intervjusvarenes reliabilitet, og for å verifisere intervjuerens fortolkninger (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 201). Jeg har derfor prøvd å ha en så åpen og nøytral spørsmålsformulering som mulig i mine intervjuer, samtidig som jeg noen ganger følger opp enkelte utsagn med ledende spørsmål for å kunne kontrollere svarenes troverdighet.

Transkripsjonene av intervjuene er ordrette, noe som etter min mening gir en større troverdighet i at den innsamlede dataen faktisk er den som blir nedskrevet. Jeg har ikke benyttet meg av dataprogram, men selv foretatt transkripsjonen. Dersom noen andre skulle ha

foretatt transkripsjonen, ville verdifull informasjon som oppstod i interaksjonen mellom meg og informanten, som kroppsspråk og emosjoner, med stor sannsynlighet ha gått tapt. Det kan likevel ikke utelukkes at det kan ha skjedd forandringer gjennom fortolkningsprosessen av lydopptakene.

Det kan være at min kategorisering av den innsamlede dataen skiller seg fra hvordan informantene ville ha gjort det. Det er ikke til å komme bort ifra at hva som blir en kategori og senere tema, er basert på hva jeg ser på som interessant for studien.

3.3. Validitet

En beskrivning av något är normalt inte identisk med det beskrivna. En handling är inte samma sak som en beskrivning av den. (Molander 1996, s. 42)

I sitatet over viser Molander (1996) til at det er en forskjell på en beskrivelse og det som faktisk beskrives. Min studie er basert på de opplevelser og refleksjoner som informantene mine gjør seg om hvordan de bruker gehøret i improvisasjon. Det må imidlertid tas til etterretning at det de beskriver kan skille seg fra det de faktisk gjør. Ingrid T. Monson (1996) beskriver dette som svært frustrerende: «Translating musical experience and insight into written or spoken words is one of the most fundamental frustrations of musical scholarship» (s. 74). I de aktivitetene som utgjør vår livsform, er spørsmål og svar en del av de koblingene som gir en felles forståelse av hva vi gjør. Svar og motspørsmål bidrar blant annet til å kontrollere, modifisere, og av og til utdype vår forståelse av hva andre og vi selv gjør (Molander, 1996, s. 108). I mine intervjuer får jeg ikke undersøkt hvordan informantene bruker gehøret sitt i praksis når de improviserer, og kan følgelig ikke teste hvordan gehøret deres faktisk opererer. Det kan derfor hende at informantene ville gitt andre svar dersom de hadde fått en praktisk oppgave som de måtte løse ved å bruke gehøret. En praktisk oppgave kunne for eksempel ha vært og gitt dem et lydeksempel av en akkordrekke som de skulle improvisere over, og deretter snakket om hva de gjorde og tenkte. Samtidig er det vanskelig å vite med sikkerhet om en slik oppgave hadde skapt et mer riktig bilde av hvordan gehøret brukes, i og med at oppgaven og situasjonen hadde vært konstruert, og dermed mindre virkelighetsnær.

Oppgavens interne validitet blir preget av hvordan det som beskrives i intervjuene faktisk stemmer overens med virkeligheten. Deltakerne i studien beskriver alle sin opplevelse av virkeligheten, men de beskriver den slik de ønsker å fremstille den. Det ligger i menneskets

natur å ville fremstå som dyktig. Man må derfor ta høyde for at virkeligheten, slik den er beskrevet av informantene, kan være pyntet på.

Jeg har etterstrebet å beholde en viss økologisk validitet, ved at intervjuet ble gjort på steder som oppleves som naturlige og trygge for informantene å snakke om tematikken. Økologisk validitet kan forstås som at det man prøver å undersøke, gjennomføres i kjente omgivelser (Cour, 2017). Følgelig vil min undersøkelse ha en noe svekket økologisk validitet, ettersom jeg snakker med informantene om en tenkt situasjon, og ikke observerer informantene på en vanlig øving på øvingsrommet eller under en konsert. Samtidig vil det være umulig å skape en helt autentisk situasjon, nettopp fordi vi snakker om hva de opplever. Lokaliteten for utførelsen av intervjuet, har vært på informantenes øvingsrom, eller på et egnet øvingsrom på Norges musikkhøgskole. En viktig faktor for å skape en naturlig setting, har i dette tilfellet vært at informanten har tilgang på sitt eget eller et annet instrument, og at omgivelsene ikke oppfattes som kunstig, i den forstand at informanten ikke får følelsen av å være i et slags avhørs- eller undersøkelsesrom. Det stod for eksempel alltid et piano på øvingsrommet som ble brukt til intervjuene på Norges musikkhøgskole.

Jeg ønsket også at informantene skulle få lov til å snakke fritt, dersom det dukket opp relaterte temaer som de opplevde som interessante. Dette ble gjort for å kunne belyse problemstillingene gjennom å undersøke nærliggende og relaterte temaer. Det er viktig å nevne at en forsker vil ha en type bakgrunn, mens en praktiker vil ha en annen. Det vil si at jeg, som forsker, forstår det som blir sagt i intervjuene ut ifra et forskningsperspektiv, hvor jeg prøver å knytte det opp mot teorier og relatert forskning. En praktiker, som i dette tilfellet er jazzmusikere, vil se alt vi snakker om i lys av en praktisk improvisasjonssetting.

4. Resultater

Det er jo noe litt sånn mystisk med improvisasjon. Ofte så tenker jeg at det er en litt åndelig dimensjon over det også. Det er noe som kommer litt over deg noen ganger. [...] Eller at det er noe transendent over det, at det er noe man ikke kan forstå. Det er noe i musikken der som man ikke kan sette ord på hva er for noe, men som er en slags forståelse.

Slik beskriver bassist Øystein improvisasjon som noe gåtefullt og uforklarlig. Denne beskrivelsen kan synliggjøre at det ikke nødvendigvis er så lett å skulle fullt ut forklare hva man gjør i en improvisasjon og hvorfor man gjør det. Det kan være vanskelig å sette ord på noe man egentlig bare gjør, uten å tenke over hva eller hvorfor man gjør det. For hvordan klarer man egentlig å improvisere ved å bruke gehøret, og hva er det som skjer når man gjør nettopp det?

I dette kapitlet vil jeg presentere resultatene fra intervjuene med mine informanter. Funnene vil dreie seg om bruk av gehør i improvisasjon, og informantenes opplevelser rundt dette. Det vil også ta for seg ulike kunnskaps- og følelsesdimensjoner knyttet til improvisasjon. Det vil bli lagt fokus på temaene bevissthet, bruk av gehør, forhold til musikkteori, intuisjon og taus kunnskap, visualisering, følelser og *flow*. Jeg vil først gjøre en kort presentasjon av mine informanter og deres musikalske bakgrunn og utdanning.

4.1. Presentasjon av informantene

Som tidligere nevnt, har jeg intervjuet ni profesjonelle jazzmusikere i denne studien. Alle navn og kjønn som blir benyttet videre i oppgaven er oppdiktet og randomisert. I tabellen under presenteres informantene individuelt, før jeg gir en kort og mer generell presentasjon av dem.²⁶

Informant	Født når:	Instrument
Astrid	70-tallet	Trompet

²⁶ Av etiske hensyn til informantene har jeg valgt å kun utgi begrenset informasjon om dem.

Per	80-tallet	Trompet
Janne	80-tallet	Saksofon
Ida	80-tallet	Gitar
Kirsten	80-tallet	Piano
Geir	80-tallet	Piano
Jens	70-tallet	Bass
Hanne	80-tallet	Bass
Øystein	80-tallet	Bass

Informantene er født på 70- og 80-tallet og er alle utøvende jazzmusikere. De kommer fra hjem hvor det har vært stor musikkinteresse. Mange har vokst opp med foreldre som også spiller eller synger, og det har for de aller fleste vært instrumenter i huset fra de var små barn. Selv om mange av informantene spiller akkompagnement-instrumenter og er kjente med rollen som akkompagnatør, ser de likevel på seg selv som improvisasjonsmusikere og er godt vant med å innta solistrollen. Alle har erfaring fra å jobbe i band og ensembler, i tillegg til å være solister.

Felles for bassistene som er intervjuet, er at de begynte å spille el-bass før de gikk over til kontrabass. Kontrabassen er i dag deres primære instrument.

Blåserne begynte alle å spille piano før de begynte å spille det som i dag er deres hovedinstrument. De har et nært forhold til pianoet, og bruker det aktivt som bi-instrument, både i forbindelse med øving og komponering.

Akkordinstrumentalistene er, på grunn av sitt instrument, vant med å ha akkompagnatørrollen i samspill med andre, og har derfor jobbet mye med besifring og å spille ut ifra akkorder.

4.1.1. Utdanning og profesjonell virksomhet

Alle informantene har hatt instrumentalopplæring, enten via korps, kulturskole eller fra privatlærer da de var yngre. Noen av dem har gått på musikklinje og noen på folkehøgskole. Felles for informantene er at de alle er utdannet ved høyere musikkutdanning. Tre av informantene har sin utdanning fra Norges musikkhøgskole; tre har studert på jazzlinja ved NTNU i Trondheim; tre har studert ved Rytmikskonservatorium i København.

Informantene arbeider i dag som profesjonelle utøvere med egne etablerte prosjekter og band som de livnærer seg av. De er av internasjonal størrelse, og har en solid og bred erfaring som improvisasjonsmusikere i ulike stilarter og konstellasjoner.

4.2. Bevisst på å være ubevisst

For å kunne si noe om hvordan man bruker gehøret i improvisasjon, er det interessant å se på hva man er bevisst og ubevisst på i en improvisasjonssetting. Man kan helt bevisst velge å lytte etter spesifikke elementer i musikken, men det er også mange ting som gehøret oppfatter, uten at vi er bevisst på det. Jeg vil derfor i dette kapitlet presentere hva informantene sier om temaet. Temaet ble lagt frem ganske åpent for dem, uten å kanalisere det inn mot én spesifikk side eller del av improvisasjon. Det ble gjort for å kunne få informantene til å belyse ulike sider av hva de er bevisste og ubevisste på når de improviserer.

Bassisten Jens sier at «det kan være ubevisst hvilken tone jeg går for. Altså, jeg hører jo ting før jeg vet hva det er, men i det jeg spiller det, så vet jeg hva det er. Men jeg tror jeg griper etter ting intuitivt og ubevisst. At man vil ha den tonen, på en måte.» Jens beskriver her at han både kan være bevisst og ubevisst. Han er bevisst på det han hører for seg i sitt indre, men er ubevisst på hvilke eksakte toner det er før han spiller dem. Så fort han spiller det han har hørt for seg, er han bevisst på hva han har spilt. Det Jens beskriver kan minne om audiering. Han hører for seg hva han vil spille, uten å være klar over hva han faktisk spiller. Det blir en slags indre forestilling av en tone som enda ikke er blitt spilt (Gordon, 2012). Prosessen skjer ved at han griper etter en tone ubevisst, men som han likevel har et lagret musikalsk minne av. Når tonen har blitt spilt, blir det hørte umiddelbart bearbeidet og forstått, og tonen får harmonisk mening hos Jens. Mer om informantenes gehør vil bli nærmere presentert i delkapittel 4.3. Jeg vil også gi flere eksempler på hvordan kroppen reagerer intuitivt i avsnitt 4.6.1.

Gitarist, Ida, beskriver også en følelse av å være ubevisst det hun spiller:

noen ganger så fyrer jeg bare løs et eller annet som jeg ikke vet hva er. Bare spille "loddoldoldoldolod", et eller annet sånt noe. Det kan jo også være kult å gjøre selvfølgelig. Bare fordi at det er et veldig høyt energinivå eller noe sånt. Jeg tror nok det at hvis energinivået er veldig høyt og alle bare fyrer løs alt de kan, da tror jeg nok at jeg er mer ubevisst over hva jeg spiller enn hvis det er litt mer sånn stille, avdempet standardjazz hvor alle kan høre veldig detaljert hva alle spiller og sånt.

For Ida er det ubevisste tilsynelatende knyttet mer til energi. Dersom energinivået er høyt, er det lettere for henne å ikke tenke over hva hun spiller. Det kan virke som om hun på en måte blir mindre selvkritisk. Hvis energinivået er lavere, for eksempel når hun spiller en roligere standardlåt, kan det virke som om Ida er mer bevisst på hva hun gjør og hvilke valg hun tar i improvisasjonen. Dette kan være fordi en rolig jazz standard oppleves som mer transparent, hvor alle kan høre hva alle spiller og alt man gjør blir mer "synlig".

Jens fortalte innledningsvis at han hører for seg hva han spiller i sitt indre, uten å være bevisst på hvilke toner det faktisk er. Samtidig gir han uttrykk for at han er svært bevisst på hva de han spiller sammen med gjør:

...jeg er jo hele tiden bevisst hva det er som skjer rundt meg i mer eller mindre grad. Hvor jeg er i forhold til det som foregår. Valgene er kanskje ikke alltid bevisst, men jeg er alltid bevisst det som skjer. Men noen ganger tror jeg at jeg handler før jeg tenker.

Når ting skjer spontant i en improvisasjon, kan det virke som om Jens føler at han av og til handler før han tenker. Som tidligere nevnt, kan Jens gripe etter toner på bassen helt intuitivt, uten å være bevisst på hvilken tone det faktisk er. Dette kan henge sammen med at han også reagerer mye på det som skjer rundt seg. Det er alltid en uforutsigbar faktor i de man spiller med, fordi man ikke alltid kan vite hva de vil komme til å spille, når de vil spille og hvordan de vil spille. Dersom man ser på dette i et økologisk perspektiv, kan man tenke at noe av musikkens mening allerede ligger i det som medmusikerne spiller, og at det derfor er en samhandling mellom denne perseptuelle informasjonen og hvordan Jens oppfatter den (Clarke, 2005). Det som medmusikerne spiller, har gjennom sine egenskaper en *affordance*, som oppfattes av Jens etter hva slags kapasitet og behov han har for dem. Hvis Jens er bevisst på hva de andre gjør, vil han for eksempel på et bestemt sted i en låt kunne oppfatte at det de andre spiller, inviterer til at han skal ta et solistisk ansvar. Dersom de skulle spilt låta igjen, ville kanskje Jens, på det samme stedet i låta, oppleve at han heller skulle ta pause og ikke

spille noe akkurat der. Det kan være fordi det skjer noe med situasjonen, som får Jens til å reagere annerledes på det som spilles, jf. Clarkes (2005) eksempel om stolen, som jeg refererte til i delkapittel 2.2. Sagt med andre ord, blir musikkens mening et resultat av samspillet mellom Jens og medmusikerne, hvor det er Jens bevisste lytting til de andre som muliggjør denne persepsjonen. Informantenes beskrivelser av hvordan de bruker gehøret i samspill, vil bli nærmere presentert i delkapittel 4.4.

Trompetist Per sier at han er kommet over det punktet hvor han er bevisst på den musikkteoretiske tenkningen mens han spiller. Når han improviserer, er det «litt mer som å synge, som en strøm. Da slipper man jo litt taket på alt det med skalatenkning og sånne ting da». Slik er det også for trompetist Astrid. Hun sier at «jeg tenker veldig lite teori. [...] jeg legger det til side mens jeg holder på. Jeg frigjør meg helt fra det og det er veldig deilig». Astrid frigjør seg fra å tenke analytisk når hun improviserer. Dette skal jeg komme nærmere tilbake til i avsnitt 4.2.2., om frigjøring, og i delkapittel 4.9, om *flow*.

4.2.1. Oppmerksomhet, fokus og selvbevissthet

Når man snakker om bevissthet, er det nærliggende å snakke om hvor informantene har sin oppmerksomhet og sitt fokus når de improviserer. Bassist Jens forteller at han er opptatt av *time* når han improviserer.²⁷ Det er en avgjørende faktor for at han skal få til en god improvisasjon. Han forklarer:

Jeg merker at hvis det rytmiske sitter, så ordner alt det andre seg for meg. Da spiller jeg på mitt beste, fordi da greier jeg å slappe av sånn at jeg kan føle at jeg kan henge oppå noe. Men hvis det liksom hangler litt hele tiden, så blir jeg så opptatt av det, at alt annet kommer i bakre rekke.

Dersom Jens opplever at det hangler rytmisk og at han, i samspill med de andre, ikke får til å skape en felles god *time*, så klarer han ikke å tenke på noe annet. Han vil slutte å fokusere på musiseringen, og i stedet kun fokusere på det rytmiske som ikke fungerer. Det stjeler hans oppmerksomhet. Monson (1996) tar også opp denne problematikken på bakgrunn av hennes intervju med bassisten Richard Davis, hvor de snakker om kommunikasjonen og omgjengelighet i en samspillsituasjon. Hun skriver at en trommeslager som stadig må

²⁷ *Time*, uttales [taim], kan beskrives som en periode-, puls- og underdelingsfølelse. (Johansen, 2013a, s. 56).

fokusere på å holde igjen en pianist som øker i tempo, må begrense sine musikalske ideer til fordel for et rytmisk samspill (Monson, 1996). Det samme skjer dersom de som Jens spiller med er ute av *pitch*.²⁸ Han sier at «hvis det er litt sånn halv-surt og ikke skal være det, så er det veldig vanskelig. Hvis man har en intonasjon som kler hverandre, så kan det være veldig viktig». Dette kan igjen vise til at oppmerksomheten blir flyttet bort fra det ønskede fokuset, fordi man i stedet blir opphengt i at intonasjonen mellom de man spiller med er dårlig. Når Jens sier at «man har en intonasjon som kler hverandre», kan det vise til at opplevelsen av intonasjon også er noe personlig. Man kan føle at intonasjonen og samklngen er bedre i samspill med enkelte, og dermed oppleve at man faktisk spiller bedre med noen enn med andre. Informantene nevner oppmerksomhet og fokus i forbindelse med flere temaer, blant annet i delkapittel 4.6, om intuisjon. Jeg vil derfor komme tilbake til dette senere i oppgaven.

I samtalen med informantene om hva de er bevisst og ubevisst på, dukket plutselig temaet selvbevissthet opp. Som Jens var inne på, flyttes noen ganger fokuset bort fra musiseringen. Noen ganger hender det til og med at fokuset flyttes over på utenom-musikalske ting, i stedet for at det er på musikken. Det kan det virke som om flere av informantene av og til opplever å få et større fokus på seg selv og sin rolle når de improviserer, enn på musikken.

I intervjuet med pianist Geir, beskriver han en følelse av å bli låst når han blir for bevisst på det han gjør. Han sier at «i det jeg begynner å bli veldig bevisst, så blir jeg også indirekte, ikke nødvendigvis redd, men litt låst da. [...] eller litt sånn; ‘burde jeg ha gjort det?’ eller at jeg blir mye mer knyttet til tanker da, med en gang». Slik jeg ser det, beskriver Geir her hvordan fokuset hans ganske raskt flyttes fra musikken og over på han selv i aksjon. Dersom han begynner å fokusere for mye på disse tankene, opplever Geir noen ganger å bli påvirket av sin egen selvbevissthet:

Det er veldig fort gjort å bli selvbevisst da. [...] Hvis du for eksempel blir redd for noe. For det er det som er med bevisst eller ubevisst, med en gang du er bevisst ett eller annet, for eksempel hvis du blir bevisst at du sitter der eller blir bevisst at du gjør en handling, da kan du også bli preget av det.

Her virker det som at selvbevisstheten oppleves hemmende for Geir. Han blir bevisst på seg selv og hva han gjør, og kan derfor også bli helt satt ut. Når han sier at man blir redd for noe,

²⁸ *Pitch* blir her brukt som et uttrykk for intonasjon.

tolker jeg det som at han, på grunn av sin selvbevissthet, blir redd for å spille feil eller blir nervøs. Pianist Kirsten beskriver også denne formen for selvbevissthet:

Det er lett å bli veldig bevisst på hva man gjør, fordi ørene er på stilk og det sitter kanskje folk du kjenner i salen. Du har lyst til å gjøre det bra, ikke for å vise de, men det er menneskelig. Kanskje er det du som har booket jobben og du føler litt på at klubben må gå i økonomisk balanse og du vil at de skal være happy og fornøyde. Alle sånne utenom-musikalske ting, som tar fokuset vekk.

I denne beskrivelsen ligger fokuset og tankene til Kirsten også på ytre ting, som publikum og økonomien rundt konserten. Slike tanker kan ta fokuset bort fra musikken og man kan oppleve at alt man gjør, handler om seg selv. Trompetist Per beskriver hvordan nervøsiteten kan gjøre at man blir selvbevisst:

Hvis jeg blir nervøs så kan jeg tenke at nå bør jeg kanskje gjøre sånn og sånn. Så står jeg i hodet mitt og tenker og prøver å; 'okei, hvis jeg bare spiller den soloen nå, hvordan blir det da?'. Og så klarer jeg liksom ikke helt å se det for meg, så tenker jeg bare 'fuck it!'. Da bare gjør jeg det og ser hva som skjer. Så går det som regel greit.

Her virker det som at oppmerksomheten på seg selv og på at han må klare å spille en god solo, oppsluker hans bevissthet. I stedet for å bli stående fast i disse tankene, velger han tilsynelatende å bryte med dette, og bare slippe kontrollen. På denne måten kan hans selvbevissthet ha ført til noe konstruktivt, ved at han, i stedet for å lure på om han skal gjøre det, bare gjør det og ser hva som skjer. Som han selv sier, «så går det som regel greit».

Bassist Øystein snakker også om å bli nervøs og hvordan han selv kontrollerer improvisasjonen. Han sier:

Det finnes kontrollert og ukontrollert improvisasjon. Jeg befinner meg nok midt i mellom der. Noen ganger litt mer kontrollert ut ifra forutsetningene; man skal spille foran et publikum og man er litt nervøs og det er mange ting som spiller inn. Litt mer ukontrollert når du klarer å slappe av bare.

Slik jeg tolker dette, er det Øysteins selvbevissthet som skaper behovet for kontroll i improvisasjonen. Han vurderer ut ifra forutsetningene hvorvidt han kan slippe seg fri eller ikke. Øystein ser ut til å mene at en kontrollert improvisasjon, innebærer at man safer i større grad. På samme måte som når Sloboda (1985) hevder at jazzmusikere safer når de benytter

seg av tidligere brukte improvisatoriske fraser og enheter, som de vet at fungerer godt, for å kunne konstruere en god improvisasjon. Det er først når Øystein slipper kontrollen at han åpner opp for at alt kan skje. Å gi slipp på kontrollen kan gå begge veier. Noen ganger kan det føre til at det skjer noe nytt og spennende, mens andre ganger kan det føre til at man spiller feil eller roter seg bort.

Jeg vil komme tilbake til selvbevissthet i avsnitt 4.5.1, om musikkteori og selvtilitt, og i delkapittel 4.9, om *flow*.

4.2.2. Frigjøring

Flere av informantene sier at de prøver å være frie når de improviserer. Det handler mye om å frigjøre seg fra tanker som tar fokuset bort fra musikken. Pianist Kirsten prøver å ikke låse seg til en bestemt sjanger og de rammene som det kan sette:

Jazz er ikke en sjanger i mitt hode. Det er mer en holdning til musikk. Fordi jazz har blitt så mye. Så det er vanskelig å skulle si hva som er jazz og hva som ikke er jazz. Men det er mer det å forholde seg til noe komponert på en fri måte, eller forholde seg til noe på en fri måte.

Når Kristin sier at hun ser på jazz mer som en holdning, tolker jeg det som at det kan være en måte å frigjøre seg fra eventuelle regler eller prinsipper, som forteller henne hva hun skal improvisere. Med en slik holdning kan hun være fri til å gjøre hva hun vil.

Bassisten Jens fortalte i innledningen av delkapitlet at han følte at musikkteoritenkningen satte strenge rammer for hva han kunne spille. På spørsmål om hva han gjør for å frigjøre seg fra det, sier han:

Jeg prøvde å finne lyder og å finne et annet språk. Og prøvde å lage veldig intrikate tonerekker, som ikke førte til noen spesiell akkord eller passet til noe spesielt. Det passet like mye her og der, på en måte. Og laget sånne kjempe kompliserte tonerekker. Men det er jo vanskelig å gjøre. Det er veldig lett når du skriver, fordi da har man så god tid. Men til slutt har jeg funnet ut at jeg prøver å tenke mer lyd enn liksom toner og akkorder. At det er det som gir meg muligheten til å gå bort ifra det.

Når Jens sier at han «skriver», dreier det seg om å skrive musikk. Slik jeg forstår han, opplever han det å skrive musikk med kompliserte tonerekker som lettere enn å improvisere

dem, fordi han da har bedre tid til å tenke. I stedet for å bruke disse kompliserte løsningene, går Jens bevisst inn for å tenke lyd når han improviserer. Da tenker han først og fremst på lyden som klang. Han hører etter det klanglige, og bryr seg mindre om hva som er rett eller galt. Det gjør at han kan frigjøre seg i sitt spill.

Bassist Øystein beskriver en situasjon hvor han føler seg fri til å gjøre hva som helst. Han sier for eksempel at «hvis alle slutter å spille, så tenker jeg at nå kan jeg gjøre akkurat det jeg vil. Og da tenker jeg ikke...da fjerner jeg meg helt fra det». Han opplever situasjonen slik:

Veggen blir bare helt grå. Alle akkordene eller sånt er bare hvisket ut. Det er ikke noen akkorder eller noen kryss eller noen fortegn. Jeg kan gjøre hva jeg vil egentlig.

Det kan virke som at Kirsten, Jens og Øystein opplever frihet når de slipper å forholde seg strengt til harmoniske regler og prinsipper. Dette beskrives nærmest som et bevisst valg, hvor man velger å se på improvisasjon som noe åpent og fritt. Jeg vil komme tilbake til hvordan informantene frigjør seg, blant annet i avsnitt 4.3.1, om analytisk gehør.

4.2.3. Oppsummering av bevisst på å være ubevisst

I dette delkapitlet har informantene beskrevet hva de er bevisst og ubevisst på når de improviserer. Temaet er for dem nært knyttet til hvordan man reagerer, og hva man reagerer på, og hva man tenker om seg selv og de man spiller sammen med. Det henger sammen med hvor de har sin oppmerksomhet og sitt fokus når de spiller. Flere av informantene peker på indre og ytre faktorer som, når de blir bevisst på dem, oppleves som distraksjoner. Blant annet forteller noen av dem hvordan selvbevissthet kan være både en negativ og en konstruktiv faktor. Informantene beskriver også hvordan man kan være i stand til å bevisst fri seg fra å tenke, og i stedet ha en fri holdning til improvisasjon. Bevissthet er, som vi har sett, også svært nært knyttet til gehøret, og det kan være med på å nyansere bilde av hvordan informantene bruker sitt gehør. I neste delkapittel vil jeg derfor presentere hva informantene sier om sin bruk av gehøret.

4.3. Bruk av gehør

I dette delkapitlet har jeg snakket med informantene om hvordan de bruker gehøret sitt, hvilke opplevelser de har av sitt analytiske gehør, hvordan de har trent opp den analytiske evnen og hvordan den musikkteoretiske kunnskapen har blitt integrert i handlingen. Jeg har også spurt

om hva slags utfordringer som er knyttet til det analytiske gehøret, og hvordan gehøret fungerer i samspill med andre, og hva de lytter etter.

4.3.1. Analytisk gehør: en alltid overvåkende evne

Det analytiske gehøret, som jeg har vært inne på tidligere, knytter det vi hører til den musikkteoretiske kunnskapen og erfaringen vi har. Det er en viktig del av gehøret hos informantene, og jeg ønsker derfor å komme med et lengre avsnitt her.

For bassist Jens er det analytiske gehøret aktivt med hele tiden:

Jeg vet på en måte alltid hvor jeg er i en akkord. Hvis jeg ligger på en tone så vet jeg at det er tersen eller kvinten eller. [...] Det er en analyse bak det, på en måte, som tikker og går hele tiden.

Det kan se ut til at denne overvåkende analytiske evnen alltid er tilstede hos Jens, uten at han må anstrenge seg for å bruke den. Han har tilsynelatende en innarbeidet harmonisk oversikt, som gjør at han til en hver tid vet hvor han befinner seg harmonisk når han improviserer. Slik er det også for trompetistene Astrid og Per. Astrid sier at «du kan spørre når som helst i en improvisasjon, så kan jeg stoppe opp å si hva det er». Per sier at «jeg kan høre så og si hvilken som helst skala på en måte og vite hvilken sånn cirka det er i dag da, fordi at jeg har gjort det mye før». Det kan se ut som det kreves lite av dem å skulle analysere det de hører. Per forteller at han har utviklet denne evnen over tid, gjennom erfaring og trening.

På spørsmål om hvordan hun har trent opp sitt gehør, og om hun kan sette ord på hvordan den musikkteoretiske kunnskapen har blitt en integrert del av hennes analytiske gehør, svarer saksofonist Janne:

De første akkordene var jo bare enkle akkorder (spiller moll, dur, dur7). De lærte jeg jo på øret. De hadde ingenting med sånne skriftlige ting å gjøre. Men da jeg fikk jazzpianolærer, så begynte vi å spille Realbook-låter og da var det vel å fargelegge akkorder og sånne ting. Jeg lærte sakte men sikkert, istedenfor å spille (spiller dur7 til ren moll), at man kunne spille for eksempel (spiller dur b13 til moll b9). Det var stort sett bare på øret det også, men jeg fikk jo forklart at det var en forstørret kvint og at det var en b9. Det begynte teoretisk med at jeg fikk vite at sånn er det. Men etter hvert så er det noe man hører seg frem til. At det her (spiller en forminsket dur7, så en forstørret dur7 til maj7) høres ut som en mer naturlig oppløsning. Så det er en sånn høregreie tror jeg. Teori og hørelære går jo veldig sammen. Fordi

poenget med å lære teori, [...]poenget med å lære de forskjellige kirketoneartene, de forskjellige akkordprogresjonene, hvordan II-V-I... hva skal man si... [...]poenget med det er jo å utvikle ørene og få ørene til å forstå det, og omvendt. Det er ikke noe vits i å bare lære det uten å høre funksjoner. Du må trene ørene hele tiden for å kunne forstå funksjonen av det. Hvis ikke så vil du jo ikke forstå hva du gjør, og da vil du egentlig ikke ha noen forutsetninger for å kunne bruke det aktivt i ditt spill.

Janne skisserer her hvordan gehøret hennes har utviklet seg progressivt. Det kan se ut til at gehøret hennes har lært seg til å høre og gjenkjenne de altererte tonene over tid, og at den musikkteoretiske kunnskapen har blitt en internalisert kunnskap i gehøret. Slik jeg ser det, tar Janne opp et interessant aspekt her. Hun sier at poenget ikke bare er å kunne teorien, men å kunne anvende den. Man må forstå hva man hører, slik at man kan bruke det aktivt når man improviserer. For at man skal kunne forstå det, må ørets evne til å oppfatte funksjonene trenes og utvikles. Gehøret må, ifølge Janne, være godt utviklet for å kunne forstå hva du gjør og forstå språket. Hun syntes at «et avansert jazzspråk var jo veldig teoretisk i starten. Men ørene forstår jo det etter hvert». Den teoretiserte kunnskapen går med andre ord over fra å være en formell kunnskap, til å bli en automatisert evne, hvor kunnskapen er integrert i handlingen. Gjennom en innarbeiding av teorien over tid, blir kunnskapen overført til gehørets evne til å gjenkjenne akkordtonenes funksjon. På spørsmål om hun kan forklare hvordan gehøret hennes oppfatter akkordtonenes funksjon, svarer hun:

Man hører at det her er det jeg gjør og man forstår akkurat hvorfor de tonene fungerer mot hverandre, selv om man ikke har noen teoretiske ord på det. Det er ikke noe man konkret har studert teoretisk, men ørene har lært deg at det her har en funksjon.²⁹ Og det er den evnen som er mye viktigere å ha.

Det kan virke som at denne evnen, som Janne snakker om, synliggjør en mer taus dimensjon av hvordan gehøret opererer. Hennes evne til å høre og forstå er basert på erfaring, og kan ikke forklares i teori. Dette stemmer godt overens med Polanyis utsagn om at vi kan vite mer enn vi kan si (Polanyi, 2000). Jeg vil komme mer tilbake om dette i delkapittel 4.6. Bassist Hanne snakker også om en slik evne. Hun sier:

Jeg har det for eksempel sånn at med å høre tonearten eller hva de andre gjør, så jo mer jeg slipper det intellektuelle, desto mer riktig har jeg. Og det er ganske kult å

²⁹ Ordet *ørene* blir her brukt som et ord for gehøret.

tenke på, fordi jeg vet ikke hvor det kommer ifra. Men det er bare sånn at de gjør det der, og da er det det her. Eller kanskje er det bare en psykologisk lek med meg selv med at jeg bare får det til å være riktig. Eller jeg tvinger meg selv til å tenke at det er riktig.

Hanne sier at ved å slippe det intellektuelle, så spiller hun mer riktig. Dette tolker jeg som at gehørets evne til å gjenkjenne hva det hører, opererer automatisk, uten at hun skal måtte tenke over hvilke toner de andre eller hun selv spiller. Hun kan ikke forklare helt hvorfor det er sånn, og virker derfor usikker på om hva det er som gjør at det hun spiller oppleves som riktig. Hanne mener at «man må stenge av det intellektuelle for å kunne få ut det man egentlig har inne, hvis ikke så blir det jo bare en projisering av det intellektuelle redskapet man har». For at man skal kunne få fullt utbytte av gehørets evne til å operere fritt, kan det virke som at man må kunne stenge av det analytiske til en viss grad. Slik jeg tolker Hanne, vil det intellektuelle redskapet kun tilby en rekke innøvde løsninger på hva man kan spille, og det er når man slipper dette at man kan få tilgang på det personlige, skapende og kreative.

For Per er den musikkteoretiske kunnskapen også blitt en integrert del av gehøret. Han sier at «det å øve for eksempel skalaøvelser med rytmisk motiv i forskyvninger og grupperinger, er jo veldig teoretisk, men så blir det en del av uttrykket etter hvert. Fordi man hører det». Det kan virke som at teorien blir overført fra kunnskap til handling. Slik har det også vært for pianist Kirsten. Hun forteller at det for henne ikke har vært en «nitid studie av harmonilære, men det har kommet etter hvert som jeg hørte mer musikk. Jeg vet ikke, det har bare alltid vært der. Det har kommet gradvis inn i øret». Både Kirsten og Per har innarbeidet en analytisk kunnskap i gehøret, slik at gehøret automatisk hører for seg hva som passer inn.

Pianist Geir mener også at musikkteorien må internaliseres slik at «du kan kommunisere på et ganske kult og detaljert plan». Han sier videre at:

men jeg tror ikke at det blir kult før du får det inn i kroppen. Og før du har jobbet sammen med andre, i den forstand at du har fått det inn gjennom at du har hørt deg selv i kombinasjon med noen andre som har spilt det over lengre tid, slik at det har blitt en kroppslig ting som er en del av musikken.

Geir synes å mene at det er avgjørende å få kunnskapen inn i kroppen. Han trekker frem at man må erfare seg selv i kombinasjon med andre erfarne musikere. Dette kan være både gjennom fysisk å spille med andre musikere, og gjennom å spille til CD eller lignende. På den måten kan musikken bli en del av kroppen, og man blir i stand til å forstå hva som blir sagt i

samtalen og til å kunne si noe selv. Janne mener det handler om å «studere mye musikk, høre på sinnsykt mye musikk, øve mye og spille mye. Etter hvert som du blir bedre og bedre, så utvikler du en egen måte å si tingene på, en egen måte å frasere på, et eget språk». Hun forteller at hun har jobbet mye med teoretiske lærebøker. Hun er klar på at «én ting er å lære seg alt, men hvis man skal lære seg å bruke det i musikalsk sammenheng, og for eksempel spille over en akkordprogresjon, så må man høre det for å få tonespråket inn. Når du jobber med det ganske strukturert dag etter dag, så får du ganske raskt det tonespråket inn i ørene, så det blir en del av ditt språk når du improviserer». På spørsmål om hvordan hun har jobbet for å få tonespråket inn i øret, sier Janne:

Det blir jo litt som å lære seg et nytt språk. Hvis du bor i utlandet, så lærer du språket på en helt annen måte en hvis du bare studerer det hjemme. Hvis du bor et sted og praktiserer det hele tiden så vil du etter hvert klare å snakke det mye mer riktig, med riktig aksent, osv. [...] Også måten å frasere på, sånn jazzfrasering, det er jo ikke noe jeg gjorde naturlig fra starten av. Men det er jo fordi jeg ikke hadde hørt veldig mye jazz før jeg begynte å spille jazz. Jeg hadde jo ikke hørt det språket.

Janne trekker frem at gjennom å høre tonespråket og praktisere det sammen med andre, kan man få med seg detaljer, som for eksempel aksenter, fraseringer, betoning, osv. Denne måten å øve inn språket gjennom gehøret, kan gi mer informasjon enn om man bare skulle lest seg til det.

Geir tror ikke at han tenker så mye over konkrete toner, men at han for eksempel kan kjenne igjen «følelsen av en syv-akkord». Han sier at «hvis vi to hadde spilt ett eller annet, og jeg hadde tatt en akkord og du hadde spilt tonen syv, så hadde jeg reagert på det liksom og bare 'å, nå gjør du det'. Fordi den leder så sinnsykt sterkt til et sted at jeg ville helt sikkert ha reagert ganske raskt, enten du vil kalle det intuitivt eller analytisk». Det at Geir sier at han føler det, synes å vise til at det er en kroppslig ting, hvor han forstår umiddelbart hva han hører og hvordan han kan respondere på det. Når jeg spør Jens om hvordan han lokaliserer en septim i en akkord, svarer han at han både «hører og ser den tonen og tenker at det er en septim». Dette ser ut til å skje i én og samme prosess hos Jens, hvor han også ser for seg tonen i en visuell form. Det kan være i form av en note, tegn eller symbol, eller ved at han ser for seg fingrenes plassering på bassen. Dette vil jeg komme nærmere inn på i delkapittel 4.6, om visualisering.

Janne sier at hun «tenker aldri hva slags tone det er», men at hun isteden forholder seg mer til tonenes funksjon. Hun forklarer:

Jeg tenker mer at dette her (spiller en C) er kvarten fra G eller tersen (spiller en H). #5, #11 – at man tenker nok sånn mer enn hva slags toner det er. Det tenker jeg egentlig uansett hva slags akkord eller toner det er, fordi det er jo selve funksjonen tonen har...eller jeg tror ikke jeg tenker, jeg tenker aldri når jeg spiller, men hvis jeg nå skal øve på det, så tenker jeg sånn. Og jeg har øvd veldig mye på de tingene. Og jeg tror faktisk det at når man lærer seg øvelser i alle tonearter, eller licks som det heter, så trener man mer enn bare teknikk eller å øve inn licks, men man trener seg faktisk opp til å høre. [...] Jeg har holdt på veldig mye sånn i alle tonearter. Så etter hvert blir det helt naturlig egentlig i alle tonearter, fordi du får trent ørene dine hele tiden til å vite det. Samtidig som du vet hvilken funksjon det har, rent teoretisk i sammenheng. Så da tror jeg du får det forholdet til det og det blir egentlig etter hvert akkurat samme hva slags toneart du spiller i, fordi at ørene fungerer på samme måte og du hører alle funksjonene hvordan de fungerer.

De fleste av informantene ser ut til å ha trent opp gehøret så godt at de reagerer først og fremst på øret når de hører en akkord.³⁰ Akkordene, skalaene og tonespråket har blitt en så integrert del av gehøret at de ikke lenger trenger å tenke over dem. Dermed blir det også slik når de improviserer. Øret gjenkjenner akkordene og “det musikalske landskapet” med én gang, og de vet intuitivt hvilke toner og skalaer de kan spille. Janne presiserer viktigheten av å kunne gjøre dette umiddelbart:

Fordi at når du improviserer så reagerer du på hvordan de andre spiller. Du er nødt til å vite med en gang. Altså, det synes jeg er veldig mye viktigere, enn å ha absolutt gehør og vite at det her (spiller en C#) er en C#, så er det mye viktigere å vite at det her (spiller en tritonus) er tritonusen fra C#. Og at du kan høre det inni hodet med en gang og du vet hvordan det fungerer på instrumentet. Og at hvis du går en kvart opp så er det C, osv. At du kan høre det med ørene dine når du spiller. Jeg tror at det må nesten gå automatisk. Ideelt sett, når du improviserer, så har du ikke tid til å tenke. Hvis du har lyst til å spille en sekser på Gm, så har du ikke tid til å tenke deg opp til en sekser. Da må du bare vite det. Du må høre det med en eneste gang.

³⁰ Å reagere på øret vil her si at man reagerer på det gehøret oppfatter, hvor kunnskapen er integrert i den automatiserte handlingen.

For bassist Hanne kan det likevel noen ganger være en utfordring å få den umiddelbare reaksjonen fra gehøret og ut på instrumentet. Hun prøver ofte å «stenge av det intellektuelle, og i stedet bare gå på hva jeg hører i hodet og forsøke å få det ut på instrumentet». Samtidig påpeker hun:

For meg er det viktig å si at jeg forsøker å få det ut på instrumentet, fordi det ikke er alltid at man lykkes med det. Fordi det er noe man hører, men så er jeg kanskje ikke rask nok eller så bra nok til å få det ut fra hjernen og ut til fingrene på et millisekund. Men det er likevel et helt ok forsøk.

Det kan virke som at Hanne ikke alltid lykkes med å spille det hun hører for seg. Når hun stenger av det intellektuelle, tolker jeg det som at hun prøver å stenge av den analytiske delen av gehøret. På den måten kan den kreative og skapende delen, som jeg var inne på tidligere, komme til uttrykk. I og med at den analytiske delen blir avstengt, kan det virke som om Hanne også mister mer av evnen til å orientere seg harmonisk.³¹ Dette kan ha med å gjøre, som hun selv er inne på, at hun ikke har utviklet gehøret tilstrekkelig til at hun klarer å være kreativ, samtidig som hun holder oversikt over det harmoniske forløpet. Man kan derfor anta at behovet for den analytiske og musikkteoretiske kunnskapen, paradoksalt nok, blir større dersom man ikke har en godt nok innarbeidet musikkteoretisk oversikt i gehøret.

Hanne sier at hun benytter seg mer av det analytiske gehøret, og tenker mer teoretisk hvis hun jobber med en ukjent låt. Hun opplever det som mer tidkrevende, fordi «da skal man jo prosessere samtidig som man også skal spørre seg selv om det var riktig eller feil det jeg tenkte. Så derfor tar det ytterligere lengre tid da». Når hun jobber med en ukjent låt, har ikke gehøret hennes de samme forutsetningene for å kjenne seg igjen, og det krever tilsynelatende langt mer tid og omfattende tankevirksomhet av henne. Jens forteller også hvordan han må forholde seg mer analytisk i møte med mer ukjent materiale. «Noen ganger, hvis det er en helt ny låt, så kanskje ser jeg hva det er og så...ok, der...da kan jeg bruke de tonene. Også hvis det er veldig sløye harmoniske ting, som ikke ligger i øret, så kan jeg bruke det at jeg bare ser og så tenker at da kan jeg bare bruke dette». Det kan virke som at Jens noen ganger må se på notene for å orientere seg harmonisk. Han må lese seg frem til hvilke toner han kan bruke,

³¹ Jeg tror ikke at man bare kan stenge av den analytiske delen av gehøret, men at det handler om hva man har fokusert gehøret på. Hvor godt man klarer å benytte seg av både den kreative og den analytiske delen av gehøret simultant, avhenger av hvor godt man har internalisert den harmoniske kunnskapen i gehøret.

fordi gehøret hans ikke klarer å forvente, gjenkjenne eller forutsi det harmoniske forløpet. Slik tolker jeg han når han sier at det er så vanskelige harmoniske ting, at det «ikke ligger i øret». Det analytiske gehøret må kunne kjenne igjen hva det hører for å sette det i et system. Dersom musikken eller akkordskjemaet er så vanskelig eller ukjent at ikke gehøret klarer å analysere hva det hører, må Jens i stedet stole på sin teoretiske kunnskap, hvor han bare trenger å se besifringstegnet for å vite hvilke toner han kan spille. Den musikkteoretiske kunnskapen blir da et hjelpemiddel når gehøret hans ikke lenger klarer å oppfatte hva som skjer.

En analytisk utfordring

Bassist Øystein forteller at han noen ganger opplevde det analytiske gehøret som utfordrende. «Jeg husker det å bo i leilighet i byen og så hadde naboen over fest og så ligger jeg og begynner å analysere hva slags basslåt, figurer og progresjoner som de hører på anlegget. Man kan bli litt ødelagt av det også da». Det kan virke som at det analytiske gehøret alltid er overvåkende, på godt og vondt. Å skulle fri seg fra den innarbeidede analytiske evnen, kan være vanskelig. I likhet med Øystein, beskriver også Jens hvordan gehørets trang til analyse har vært plagsom:

...i begynnelsen når jeg skulle spille åpne ting, så plaget det meg at jeg hele tiden hørte klangen og visste hva det var. Det fortalte jo meg liksom hva jeg skulle spille. Nå spiller de for eksempel noe sånn Cmaj-aktig, da må jeg spille det da. At jeg ikke kunne frigjøre meg fra det gehørs-greiene, men at jeg hele tiden visste hva de gjorde. Så da var det jo, i stedet for å bli fritt, så var det bare litt jammete.

Når Jens sier at han ikke klarte å frigjøre seg fra det «gehørs-greiene», tolker jeg det som at han sikter til det analytiske gehøret. Gehøret hans gjenkjente hva de andre gjorde, og han fikk en følelse av å være låst til å spille innenfor bestemte rammer. I stedet for å kunne være fri til å gjøre det han ville, opplever han i stedet at det analytiske gehøret ble styrende for hva han kunne spille.

Øystein hevder at et for analytisk fokus, kan bli for teknisk. Han sier: «...ofte så er det en blanding mellom at du kan ikke bli for analytisk heller, for da blir det veldig teknisk solo. Du må la følelsene ta styringen også da, i instrumentet». Saksofonist Janne er også opptatt av å fri seg fra det analytiske gehøret når hun spiller. Hun sier at «jeg prøver veldig å ikke vite hva jeg gjør faktisk. Prøver bevisst på å være ubevisst på hva jeg gjør». Dette stemmer overens

med det Berliner (1994) skisserer som det ironiske ved improvisasjon, og at man, etter å ha lært seg den omfattende jazzteorien, må arbeide aktivt for at det ikke skal bli en uinspirert og lite kreativ bruk av det lærte.

4.3.2. Eget tonespråk

Noen av informantene forteller at de har utviklet et eget harmonisk vokabular, et eget tonespråk, når de improviserer. Dette blir ofte en del av deres personlige sound, og kan være veldig karakteristisk for dem som utøvere. Trompetist Astrid sier:

Jeg har funnet ut hva som er mine harmoniske tonale valg og som jeg har en tendens til å repetere og som jeg liker bra. Det er for eksempel sekseren og nieren i harmonier. Disse har jeg et veldig nært forhold til.

Disse harmoniske valgene ser ut til å ha blitt lagret i hennes gehør, fordi hun liker disse veldig godt. Hun har et nært forhold til dem, og det kan virke som at gehøret hennes trekkes spesielt mot disse tonene i akkorden. Gitarist Ida har det på samme måte. Hun forteller at hun ofte trekkes mot å «spille nieren på moll-akkorder eller maj7 på moll-akkorder eller #11 på en dur-akkorder». Hun sier at hun bruker disse akkordene mye også når hun komponerer musikk. «Veldig mange av låtene mine er basert på #11-akkorder, så det er en lyd som jeg bruker ganske mye når jeg improviserer også». Fordi hun føler en sterkere relasjon til de spesifikke akkordtonene, ser det ut til at også gehøret hennes trekkes mot dem når hun improviserer.

Pianist Kirsten jobber ofte ut ifra helt konkrete oppgaver når hun jobber med improvisasjon. Hun forteller at hun «var veldig fed up av jazz-språk. Jeg hadde liksom lyst til å gå dypere inn i hva jeg selv hadde lyst til å si, og få noen verktøy på det». Hun har brukt «veldig masse tid på å bare lage improvisasjoner med veldig begrenset materiale. Altså bare sitte og jobbe selv». Hun forklarer og viser meg hvordan hun for eksempel starter en improvisasjon ved å ta utgangspunkt i en liten ters. Etterhvert som hun spiller, tar hun ut et element hun liker og jobber videre med det. Hun sier:

Det er en mye mer kreativ prosess for meg å sitte og jobbe sånn, enn å liksom skulle lære meg ett eller annet. Eller for eksempel hvis jeg skulle bruke en standardlåt da. [...] Hva om jeg prøver å finne nye akkorder ut ifra hvis jeg for eksempel lar bassen bare gå nedover, da tvinger jeg frem...(spiller en standardlåt hvor bassen konsekvent går nedover. Deretter finner hun passende akkorder mellom bass og

melodi). Da har jeg funnet noe ved å ha en ramme. Finne sånne regler å bruke. Det er én ting. Det å sette musikalske motsetninger opp mot hverandre, å leke med det.

Kirsten beskriver her en konkret måte å jobbe på, hvor hun bestemmer seg for en ramme å improvisere ut ifra. Man kunne kanskje hevde at det er en form for planlagt improvisasjon, fordi hun har tatt et bevisst valg om hva hun skal spille, før hun begynner å spille. Samtidig sier hun at hun leker seg med å sette de musikalske motsetningene opp mot hverandre. Denne formen for lek, kan være utgangspunkt for improvisasjonen, og at den gir henne nye ideer og motivasjon til å være kreativ. Det virker derfor ikke som at det å jobbe avgrenset ut ifra en ramme, gir begrensninger for hennes improvisasjon, men snarere at det gir henne flere muligheter. Kirsten beskriver videre hvordan hun tar utgangspunkt i slike musikalske motsetninger:

Hvis man sier for eksempel sterkt/svakt. La oss spille en improvisasjon som bare er sterk, eller en som bare er svak. Det er veldig vanskelig. Eller en som er bare melodisk eller en som er umelodisk. Hva gjør man da? En som er kantete eller en som er bløt. Finne sånne motsetninger å prøve å definere litt. Alle sånne merkelapper er på en måte en metode eller en fremgangsmåte for å finne det egne repertoaret da, som ikke er jazzhistorie, men det er likevel i jazzens ånd, fordi det er jo det vi spiller på når vi hører og spiller med andre. Fordi da hører man noe mykt eller noe kantete og så reagerer man. Så det er på en måte ikke så veldig ulikt, det er bare en annen innfallsvinkel som gjør det mer personlig kanskje.

Kirsten påpeker at dette er en fremgangsmåte for å finne frem til sitt eget repertoar. Jeg tolker det som at hun, ved å ta utgangspunkt i slike musikalske rammer, finner lettere frem til det personlige og det som er hennes eget språk. Det hun spiller blir ikke direkte avhengig av en stilart og er dermed ikke et typisk avtrykk av jazzhistorien.

Bassist Øystein sier at han finner sitt vokabular best i utvalgte tonearter. Han liker veldig godt «e-moll, a moll og dur, sånne ting». Dette er «fordi at det er åpne strenger på bassen, men også fordi at jeg har mulighet til å tilføre litt ekstra krydder i musikken». I de toneartene hvor det er åpne strenger på bassen, virker det som at Øystein kan frigjøre seg i større grad. Han står friere til å «tilføre litt ekstra krydder» i disse toneartene, noe som kan bety at de toneartene som ikke er åpne, krever mer av hans analytiske tankevirksomhet og derfor tar bort en del av hans muligheter til å uttrykke seg like fritt.

Ida forteller at hun er veldig bevisst på å repetere og bruke det materialet hun produserer i en improvisasjon. Hun vil at man «finder flest mulig måter å vende det materialet man har kommet opp med». Ida liker ikke så godt «å høre på improvisasjon som bare er en lang pølse av masse informasjon. Det kan også være kult, men jeg liker bedre når folk virkelig bearbeider det materialet de kommer opp med».

4.3.3. Oppsummering av bruk av gehør

I dette delkapitlet har jeg sett på hva informantene sier om bruken av gehøret i improvisasjon. Det analytiske gehøret beskrives som en alltid overvåkende evne, hvor mange av informantene uttrykker at de til en hver tid vet hvor de befinner seg harmonisk når de improviserer. Det er en evne som har utviklet seg gradvis, og som de ikke lenger tenker over at de bruker, fordi den musikkteoretiske kunnskapen har blitt en integrert del av kroppen og en automatisert handling. For mange er gehøret så godt trent opp, at det gjenkjenner akkorder og tonenes funksjon intuitivt. Derfor er de også i stand til å reagere umiddelbart på det de hører. Det er derimot ikke alltid at de klarer å reagere umiddelbart harmonisk riktig, og noen forteller at de av og til opplever det analytiske gehøret som en hindring, hvor det kan være vanskelig å fri seg fra det analytiske og intellektuelle. Noen av informantene sier at de har utviklet et eget harmonisk tonespråk, hvor gehøret trekkes mot toner som de har en sterkere følelsesmessig relasjon til.

4.4. Gehør i samspill

En viktig faktor når man driver med improvisasjon i samspill, er interaksjonen som skjer med de man spiller sammen med. Flere av informantene har vært inne på dette tidligere. De sier at de er veldig opptatt av interaksjonen, og hvordan de lytter til hverandre. I dette delkapitlet vil jeg se på hvordan informantene opplever gehøret i samspill.

For saksofonist Janne handler det mye om å «reagere på de andre». Hun sier:

Egentlig er jo det...hvis du spiller med gode musikere så er det jo dritlett å improvisere, hvis du har gode ører. For da kan du egentlig bare høre på hva alle de andre gjør. Og hvis de er gode, så gir de deg fullt av gode både ideer og mat som du kan reagere på. Og hvis du reagerer på noe de gjør og de er gode, så vil de reagere på det tilbake. Og da mener jeg ikke herming. [...] Men at man har på en måte en samtale sammen. En måte å kommunisere på som utvikler seg hele veien. Det kan

være rytmisk, det kan være harmonisk, melodisk, dynamisk, hva som helst. Men hvis man har den innstillingen til det, så tror jeg at det er ganske stor sjanse for at man kan skape noe bra musikk sammen.

Denne felles forståelsen av og reaksjonen på hverandres ideer, som legger grunnlaget for "samtalen", stemmer godt med det som Schön (1991) sier om jazzmusikerens improvisasjon i samspill. Han bruker uttrykket «a feel for» for å beskrive den følelsen jazzmusikere får, hvor de kan føle det musikalske forløpet, samtidig som de gjør endringer underveis ved å lytte til hverandre og til seg selv (Schön, 1991, s. 55). Her ser han på hvordan jazzmusikere tenker over hva de gjør, mens de gjør det [reflecting-in-action]. Dette baserer seg på at alle har felles metrisk, melodisk og harmonisk forståelse. Så når Janne bruker uttrykket «gode musikere», kan det virke som hun sikter til musikere som har en felles forståelse eller «a feel for».

Bassist Jens er også opptatt av "samtalen" med de andre musikerne når han improviserer. Han sier han hele tiden er interessert i hvor mye de andre lytter til det han gjør, og om de reagerer. Han synes at «det er lettest å spille med folk som er interessert i den der samtalen». I likhet med Janne, er Jens også opptatt av interaksjonen i samspillet, og hvor åpen man er for å lytte til hverandre. Den konstante utviklingen av "samtalen" Janne viser til, kan sammenlignes med det Saussure (1983) sier om de fysiske, fysiologiske og psykologiske prosessene som skjer i en verbal samtale. I en samtale tenker man først ut hva man skal si, før hjernen sender signal om å produsere de riktige lydene. Disse sendes så over til mottakeren, som tolker hva som ble sagt, for deretter å tenke ut et svar. Slik vil det også være i den improviserende samtalen som Janne og Jens viser til.

Trompetist Per sier han alltid «prøver å respondere» på det som skjer rundt seg, men han beskriver det som et valg:

Man kan jo velge om man vil gjøre det eller ikke, og de også. Så det er kult hvis man kan gjøre en ting, en rytmisk ting som man kan bli med...eller man hører at pianisten legger ett eller annet fill i en pause, så kan man, ikke nødvendigvis spille det samme, men respondere på det som et svar da.

Ifølge Per, kan man velge om man vil respondere på det de andre spiller og hvordan man vil respondere på det. Man kan for eksempel velge å følge opp noe som de andre spiller, eller man kan velge å gjøre noe helt annet som bryter med det de gjør. Etter min mening er det nettopp dette som gjør at det blir en samtale mellom musikerne, og ikke at kun én musiker har

en slags dikterende monolog overfor de andre. Dersom man ser på dette samspillet i lys av en økologisk tilnærming, kan man tenke seg at samtalen er et resultat av samspillet mellom den informasjonen som de andre tilfører (de miljømessige egenskapene), og vår egen persepsjon av den (Clarke, 2005).

Bassist Øystein forteller at han tenker mye på hva han kan tilføre musikken. Derfor lytter han også aktivt etter hva musikken trenger og hva de andre han spiller med gjør. Han sier:

Jeg tenker veldig ofte at jeg skal bringe en energi inn i musikken, men hvis musikken rett før, at det har vært veldig mye for eksempel...at bandet har bare øs pøs[...], så tenker jeg at da vil jeg gjøre noe annet. Da vil jeg gjøre noe motsatt av det, som en kontrast, at det blir en slags funksjon. Jeg tenker en blanding av hva man velger av toner...jeg prøver å lage en linje, bygd opp litt dramaturgisk ved at det noen ganger kan være veldig rytmisk. For eksempel at man tenker groove og lager variasjon over groove. Andre ganger kan det være mer melodisk eller at man trenger et sånt hvileskjær, la musikken få puste.

Her kan man også se hvordan Øystein har en økologisk tilnærming til samspillet. Hans opplevelse av musikken synes å være en blanding av den musikalske meningen som allerede er gitt i musikken, og hva han kan tilføre av sitt eget. Når han improviserer, dukker det gjerne opp flere spørsmål i hodet hans:

Er det noen som er med på improvisasjonen? Er det bare jeg som skal gjøre det? Er vi to stykker for eksempel? Er det noen som leder an? Følger man det tonale senteret som man var i eller er det noe helt annet?

Det kan virke som om spørsmålene gjør at han lytter mer oppmerksomt etter det han spør om. Det som skjer i improvisasjonen, er ikke bare styrt av han selv og hans egne meninger, men det er et samspill, hvor han må forholde seg til de andre, og hva de foretar seg. Dette beskrives også av Monson, hvor hun sier: «all of the musicians are constantly making decisions regarding what to play and when to play it, all within the framework of a musical groove, [...] The musicians are compositional participants who may "say" unexpected things or elicit responses from other musicians» (Monson, 1996, s. 80).

Pianisten Geir sier at han har «et slags ideal om å holde på med mitt 50% og å være tilstede i de andre sin sfære 50%. Men at det går inn og ut av de prosentene veldig mange ganger i

løpet av en konsert». Han prøver å «være fri nok i forhold til sin egen idé, til at man ikke trenger å låse seg i den og å bli for opptatt av den». Han forklarer:

Hvis du blir for opptatt av den, så blir du 100% inn i deg selv, så glemmer du de andre. Så derfor er det digg å prøve å være 50%, eller 30, 30, 30, hvis du får til det. Det er nesten ikke mulig, tror jeg. Men at du kan være var på alt som foregår slik at du kan skifte dine egne ting, det du holder på med, når som helst. Eller stå så fint på det at det forandrer karakter på grunn av det de andre gjør. Nå snakker jeg både om man er innenfor et harmonisk forløp eller ikke altså. Jeg tror det går for det samme. Det er bare en del av to forskjellige dialekter eller noe sånt.

For Geir er det viktig å dele fokuset sitt, slik at han er fri til å kunne lytte til seg selv og til de han spiller med. På den måten kan han alltid være åpen for å fri seg fra sitt jeg-fokus, slik at improvisasjonen kan ta andre retninger og at nye ting kan skje.

Pianist Kirsten trekker frem det analytiske gehøret som et viktig verktøy for å kunne forstå informasjonen som kommer fra de andre musikerne. Hun sier at hun har lært seg opp til å høre alle intervallene. Hun forklarer det med dette eksempelet: «Hvis én spiller et intervall fra denne tonen (spiller intervallet lav nier), så hører jeg med en gang at da kan jeg legge en akkord som har den lave nieren». Hun er opptatt av å høre på hva de andre gjør harmonisk i forhold til hva hun selv spiller.

Hanne sier at gehøret hennes jobber mye ut ifra forventning. Hun forklarer:

Hva som kommer, hva leder det til. Det er et helt annet aspekt når man snakker om gehør. Enn å bare forholde seg til toner, akkorder, rytmer og den slags. Men det handler om hvor vi vil med musikken. La oss si at det er trompetsolo. Han gjør det her, alle andre reagerer på det, det betyr at vi skal hit liksom. Og det gehøret er jeg selv mer interessert i, fordi jeg mener at det er så "beyond" det andre. Og jeg vet ikke om det er musikalske koder som kommer fra referanser [...], men også like musikalske ideer. Og det synes jeg er så mye større, men også fordi at det er så ubegripelig.

Slik jeg forstår Hanne, kan gehøret også brukes til å forvente og forutsi hva som vil skje i musikken. Dette stemmer godt overens med audiering, hvor man klarer å forutsi musikalske forløp og kan forvente hvor man er på vei, basert på erfaring og forståelse (Gordon, 2012). Hanne sier at «når det kommer til gehøret og når det kommer til hva jeg skal spille, så er det bare rent intuitiv. Men når det kommer til form og ideen om hva som har hendt og hvor vi

skal, så er det et større intellektuelt fokus på de bitene». Det kan se ut som at hun bruker det analytiske gehøret mer overordnet ved å lytte etter storformen, mens hun responderer mer intuitivt på det hun hører og spiller i en improvisasjon. Hun klarer tilsynelatende å fokusere det analytiske gehøret til kun å lytte etter bestemte områder og elementer.

4.4.1. Lytting etter spesifikke instrumenter

På spørsmål om det er noen instrumenter de lytter mer til enn andre, svarer en del av informantene at trommene ligger langt fremme i deres lytting. Pianist Geir mener grunnen til at han lytter spesielt til trommer, er fordi han synes trommene ligner en del på piano. Pianoet er «veldig perkusivt, så det er veldig samme måte å respondere på». Alle informantene fremhever likevel at de prøver å ha en åpen lytting, hvor de lytter til alle instrumentene og er åpne for alt som skjer i en samspillsituasjon.

Bassist Hanne sier at hun også hører mye på piano for å få med seg «hvilke voicinger det er eller hva man skal farge». Det kan med andre ord virke som hun lytter til pianoet for å kunne orientere seg harmonisk, og hvor hun skal legge seg i akkorden. Men hun sier samtidig at hun har et «vanskelig forhold til piano». Her er et utdrag fra intervjuet:

Hanne: Det er som at jeg...jeg tror det har mye med oktavene å gjøre. Når de spiller i ulike oktaver så...eh...jeg vet ikke hvordan jeg skal forklare det.

Jonas: Føler du at det går i veien for deg?

Hanne: Ja, kanskje det også. Det er nok sånn. For kommer det en pianist som spiller under første oktaven eller lille oktaven, så orker jeg ikke å spille. Da er det ingen vits i at jeg er her.

Det virker som at Hanne har utfordringer med hvordan pianoet klinger i forhold til bassen. Når pianoet spiller i et bestemt register, synes det som at hun får problemer med å finne sin plass i lydbildet. Hanne sier at det da er lettere å forholde seg til blåsere, fordi «en blåser har et annet soundscape enn hva bassen har».

4.4.2. Oppsummering av gehør i samspill

I dette delkapitlet har jeg sett på hvordan gehøret i samspill oppleves som viktig for informantene. De er opptatt av å ha en samtale med de andre musikerne, hvor man kan reagere og respondere på det som blir sagt. Her beskrives det blant annet hvor mye man vil

lytte til seg selv og til de andre, at man kan forvente hva de andre gjør, og forutsi hva de vil komme til å gjøre. Noen av informantene beskriver også hvordan de kan lytte til spesifikke instrumenter i et samspill, fordi de søker en bestemt type informasjon.

4.5. Forhold til musikkteori

Det kan virke som det er en tendens til at informantene ønsker å fri seg fra det analytiske gehøret, og i stedet respondere fritt på hva som skjer i et samspill. For å kunne forstå årsaken til dette, har jeg derfor snakket med dem om hva slags forhold de har til den formelle musikkteoretiske kunnskapen de har lært seg gjennom sin musikkutdanning. Jeg vil heretter kalle den for *musikkteori*. Informantene bruker bare betegnelsen *teori* når de snakker om musikkteori.

Trompetist Astrid opplevde tidvis musikkteoriundervisningen på skolen som kjedelig, fordi hun allerede kunne mye av det de lærte: «Jeg hadde ikke noe stort høg etter å lære det, fordi jeg følte jeg mestret det. Jeg så på det som språk, jeg så på det som dialekter og at jeg hadde lært meg de forskjellige dialektene, og at jeg var i en kontinuerlig prosess på å lære meg dialekter og også andre instrumenters dialekter». Når Astrid snakker om dialekter, tolker jeg det både som at hun lærte seg ulike stilarter innenfor jazz, men også at hun lærte seg de ulike instrumentenes eget tonespråk ved å improvisere på dem. For eksempel vil det med stor sannsynlighet være forskjell på hva slags tonespråk man uttrykker på en kontrabass og på en trompet.

Pianisten Geir forteller at lærerne hans på utdanningen fokuserte veldig mye på at «du lærer deg et språk og det er sånn du skal kommunisere. Og at jazzen er et slags middel for å kunne kommunisere på et slags høyere plan eller en slags nærhet til andre musikere som, jo lengre man er inni det samme språket, jo mer detaljert kan man kommunisere, på en måte». Dette stemmer overens med det Monson sier om at alle musikalske detaljer eller sammensetninger kan formidle en referanse, så lenge man har en felles forståelse for meningen i musikken og kan gjenkjenne hva hverandre gjør (Monson, 1996). Det er interessant å se hvordan både Astrid og Geir bruker analogien til språk når de snakker om musikkteori.

Bassist Hanne forteller at hun var mye mer opptatt av musikkteori før, fordi:

...da tenkte jeg vel også mye mer på at rett skal være rett. At det skal være riktig skala til riktig akkord, eller det skal være liksom de tonene som passer her og der.

Men...og selvfølgelig er det viktig å kunne og viktig å lære seg, men jeg tror at jeg kom bort fra det fordi jeg begynte å improvisere helt fritt da. Den er jo bra å kunne om man vil gjøre en bestemt ting, om man vil arrangere noe, spille noe, skrive en låt, improvisere på et akkordskjema uten at det låter helt speisa. Men jeg har kommet bort ifra det i hvert fall. Mer enn hva jeg gjorde før.

Det virker som at musikkteorien først og fremst er et godt hjelpemiddel til å løse spesifikke oppgaver for Hanne, men at hun ikke benytter seg av dette hjelpemiddelet like strengt når hun jobber med friere former. Hun sier at musikkteori er «et bra verktøy for å kunne få ut noe som passer i forhold til det man spiller, men om det bare er ren intuitiv improvisasjon, så kan man jo sette spørsmålstegn ved alt, like mye som at man kan akseptere alt». Musikkteori er for henne et verktøy som tilsynelatende gjør at det hun spiller oppleves som riktig, og at det passer inn i en kontekst. Når Hanne snakker om ren intuitiv improvisasjon, tolker jeg det som at hun mener en form for friere improvisasjon, hvor man ikke opererer med de samme harmoniske regler og former, som for eksempel i bebop.

Astrid ser på musikkteori som et nyttig verktøy for å kommunisere med andre. Hun beskriver det som:

...et glimrende verktøy for kommunikasjon og å få et vokabular. Og et helt nødvendig verktøy for å kunne fungere profesjonelt i samarbeid med andre musikere. [...] Selv om jeg ikke omfavnet teorien 100% da jeg studerte, så ser jeg i etterkant at den har gitt meg enorme fordeler kommunikasjonsmessig og også forståelsen av hva vi holder på med. Det er et verktøy for meg. Jeg jobber veldig sjelden med folk som ikke har noen som helst form for musikkutdanning, men de gangene jeg gjør det merker jeg at vi har enorme kommunikasjonsproblemer fra første sekund.

Astrid sier at hun får kommunikasjonsproblemer når hun spiller med andre som ikke har samme musikkteoretiske kunnskap som henne. De har ikke lik forståelse av musikken, og har ikke de samme forutsetningene for å kunne kommunisere på samme nivå, verken musikalsk eller verbalt. Pianist Kirsten er av samme oppfatning som Astrid. Hun beskriver det slik:

Jo mer man har erfart, jo mer man har skjont, jo lettere er det å snappe opp hva det er de andre driver med. Det er veldig frustrerende når du spiller og så skjønner du ikke hva de andre gjør for noe. [...] For eksempel, når du spiller med en gitarist, men du skjønner ikke hva han holder på med. Og så er det egentlig ganske konkrete

ting, men du skjønner det ikke. Da kan du ikke være med og da blir alt det du gjør låtende teit. Fordi du ikke catcher det. Samme er med det rytmiske. Hvis du spiller med trommeslagere som er veldig gode på odde ting og forskyver og grupperer; syv, ni og tretten. Alt høres bare idiotisk ut, fordi du ikke skjønner det.

Kirsten peker på at det kreves både kunnskap og erfaring for å forstå hva de andre spiller, og hva som skjer i musikken. Uten denne forståelsen, kan man ikke delta på samme nivå. Denne problematikken diskuteres også av Monson, hvor hun peker på at man må ha en grundig kjennskap til rammeverket i en låt for å kunne delta i det som de andre holder på med (Monson, 1996).

4.5.1. Musikkteoretisk hindring

Musikkteorien kan for mange være et viktig hjelpemiddel for å forstå og produsere musikk, men kan også ha motsatt virkning. Noen kan oppleve at verktøyet blir for omfattende og vanskelig å lære seg. Man kan miste troen på seg selv, og på at man skal klare å knekke den improvisatoriske koden. Molander mener at det er en klar sammenheng mellom selvtillit og tilegnelse av ny kunnskap. Dårlig selvtillit kan være et hinder for å tilegne seg ny kunnskap og anvende seg av den kunnskapen man besitter, fordi man ikke tror på at man klarer oppgaven eller har det som kreves (Molander, 1996).

Bassist Øystein sier at han «tror absolutt at det teoretiske kan være hemmende», fordi «det er som matematikk, det er fasitsvar. I hvert fall svart/hvitt, når du leser det. Men du har ikke de samme fasitsvarene i det indre øret nødvendigvis». Det kan virke som at Øystein synes at gehøret hans av og til vil noe annet enn hva som nødvendigvis er "riktig", i følge fasitsvarene. Gehøret vil noe annet, men han opplever at fasitsvarene hindrer ham i å gjøre det. Øystein forteller at han syntes det var utfordrende å skulle lage låter mens han studerte. Han sier at han opplevde at han måtte gjøre det riktig, ut ifra den musikkteorien han hadde lært. Resultatet ble at det stoppet hans kreative prosess. Han følte at «det å komponere musikk eller det å være kreativ, at det også blir noe man ikke får til da, fordi det [musikkteorien] bare ligger der i underbevisstheten og sier at du ikke kan gjøre sånn». Slik jeg tolker Øystein, følte han seg bundet av musikkteorien, på den måten at han følte han ikke kunne gjøre ting som ikke var teoretisk riktig. Dette kan være fordi man gjerne får en grundig musikkteoretisk gjennomgang under studietiden, og kan bli veldig fokusert på å mestre musikkteoretiske regler og prinsipper.

Pianist Geir sier at han også har følt på at musikkteori kan virke mot sin hensikt. Han følte lenge på at det var mange ting han burde kunnet. Han sier:

Jeg følte at jeg burde kunne det og det og det, og derfor var det [musikkteori] litt sånn "off-limits", hvis du skjønner. Mens nå har jeg ikke så veldig mange kvaler med det [musikkteori]. Jeg kan liksom gå inn i det uten noen baktanker og da er det sykt mye enklere å lære seg ting.

Slik jeg tolker Geir, var det den dårlige selvtilliten for at han burde ha kunnet mer musikkteori, som skapte følelsen av at han ikke ville klare å tilegne seg teorien og at den derfor opplevdes som «"off-limits"». Nå derimot, beskriver han en følelse av å kunne bruke musikkteori som han vil, uten å tenke at den er noe som han burde ha kunnet eller at den er uoppnåelig for han. Som han sier selv, «uten noen baktanker». Det virker som det var helt avgjørende for Geir å gjøre noe med opplevelsen han hadde av musikkteori. Han sier at «hvis du går veldig lenge og føler at du burde kunne det [musikkteori] og ikke kan det, så blir det en veldig høy terskel for å lære seg ting». Han forteller at han under studietiden brukte mye tid på å venne seg av med den negative forestillingen han hadde om musikkteori, og at han har et mer avslappet forhold til det i dag. Det virker som at musikkteoretiske regler og prinsipper ikke lenger oppleves som styrende for hva Geir kan spille når han improviserer, og han, fordi han har klart å fri seg fra kvalene, opplever at det er lettere å lære seg ting.

Opplevelsene av musikkteori som hindring har klare paralleller til avsnitt 4.3.1 og utfordringene som beskrives med det analytiske gehøret.

4.5.2. Oppsummering av forhold til musikkteori

I dette delkapitlet har jeg sett på hva slags forhold informantene har til musikkteori. De fleste beskriver det som et nyttig verktøy, og et viktig hjelpemiddel for å forstå det man selv og andre gjør. Samtidig beskriver flere hvordan musikkteori også har virket hemmende og vanskelig, enten fordi man føler at man må forholde seg til bestemte regler og prinsipper, eller fordi man føler at det blir for stort og omfattende. Når informantene snakker om hva slags forhold de har til musikkteori i dag, opplever jeg at de fleste har et mer avslappet og distansert forhold til det. De tenker ikke lenger at det er styrende, og benytter seg mer selektivt av det når de improviserer. Derfor vil jeg, i neste delkapittel, se på hvordan informantene opplever sin intuisjon i improvisasjon, og gjennom deres beskrivelser, kanskje synliggjøre en mer taus side av hvordan de bruker gehøret når de improviserer.

4.6. Intuisjon: taus kunnskap

Intuisjon defineres som «en umiddelbar og direkte anskuelse eller erkjennelse av kunnskapsobjektet, i motsetning til en trinnvis (indirekte, formidlet, resonnerende) erkjennelse» (Tranøy, 2018). Den kan også beskrives som summen av den kunnskap og erfaring vi har (Swanwick, 1994). Man handler på intuisjon, en følelse, når man ikke har tid til å tenke over hva man gjør. Det er den første spontane og direkte forståelsen vi har av det vi sanser rundt oss. Dette er noe som informantene sier at de kjenner seg igjen i, og at de ønsker nettopp å være intuitive når de improviserer.

Trompetist Astrid har som mål når hun improviserer «å legge alt til side, og tale språket intuitivt, uten å ha noe som helst idé om teori eller andre tanker bak». Det trenger ikke å bety at hennes kunnskap og erfaring ikke blir brukt når hun improviserer, men at hun i stedet aktivt velger å ikke fokusere på det mens hun spiller. Jeg tolker det som at hun prøver å ikke tenke over hva hun gjør, fordi det vil hindre henne i å nettopp være intuitiv. Astrid forteller at «det er mange musikere jeg har jobbet med som sier det helt konkret at ‘i dag så datt jeg helt ut av det. Jeg begynte å tenke’». Det kan virke som at det å tenke er forbundet med en mer omfattende kognitiv prosess, noe som kan sammenlignes med Kahnemans (2013) System 2. Jeg vil komme nærmere inn på hvordan blant annet tenkning kan gjøre at man mister fokus, i delkapittel 4.9, om *flow*.

Bassist Hanne forteller at hun har vært mer intuitivt innrettet eller fokusert i løpet av de siste årene, hvor «det bare handler om å reagere». Hun sier at «jeg hører det jeg hører og så gjør jeg». Hanne synes å gjøre dette helt automatisk, uten større anstrengelser eller bruk av oppmerksomhet. Dette kan ses i sammenheng med det Sloboda (1985) sier, som jeg viste til i teorikapitlet, at ekspertens ferdigheter har blitt en automatisert evne, og krever derfor lite eller ingen oppmerksomhet. Hanne er ekspert på det hun gjør, hvor hennes kunnskap, erfaring og ferdigheter har blitt en automatisert evne. Hun vil, i motsetning til en nybegynner, ofre minimal oppmerksomhet for å kunne reagere intuitivt på det hun hører. Hanne forteller at hun var mer analytisk før, hvor oppmerksomheten hennes var mer på det musikkteoretiske og om det hun spilte var teoretisk riktig. Nå mener hun «at så lenge vi kan slippe det intellektuelle, så slipper vi også vårt ego i musikken. Så blir vi et redskap i musikken i stedet for at vi bruker musikken som et redskap». Hun mener at intuisjon er en mer «impulsiv og naturlig måte å reagere på» når man improviserer. Det virker som at Hanne, ved å gå inn for å være intuitiv, kan fri seg fra en slags intellektuell og analytisk måte å tenke på, som gjør at hun opplever å

heller kunne være et «redskap i musikken». På samme måte som når Gordon (2012) sier at håndverk er intellektuelt, mens kunst er intuitivt, tolker jeg det som at Hanne ønsker å være skapende, fremfor analyserende.

Pianist Geir trekker frem «de intuitive reaksjonene som skjer mellom bandmedlemmene, og det samspillet og den reaksjonen som gjør at det kan oppstå en slags flyt og en slags felles organisme». Han forteller at han er opptatt av det kollektive, og hvordan man reagerer intuitivt på hverandre i et samspill. Han lytter aktivt etter hva de andre gjør, og om det er noe som de kan følge opp og bearbeide sammen. Geir mener at improvisasjon henger sammen med «hvordan vi er som mennesker, hvordan vi forholder oss til verden». Han tror at «det har en mye mer filosofisk overordnet grunn, og det er derfor at vi kan være så intuitive da, fordi det er sånn vi snakker eller sånn vi er på en måte. Det er sånn vi drikker kaffe eller det er sånn vi gjør alt». Når Geir forklarer årsaken til at vi kan være intuitive med en mer overordnet filosofisk grunn, tolker jeg det som en måte å beskrive den tause dimensjonen av kunnskapen vår på. Improvisasjon er, i likhet med mange andre hverdagslige gjøremål, forbundet med en rekke innøvde og erfarte handlinger som bare skjer, uten at vi helt kan sette ord på det. Alt som sanses utløser intuitive reaksjoner, som arter seg forskjellig og individuelt fra musiker til musiker. Følgelig kan også Geirs forklaring være et godt eksempel på at intuisjonen er et annet ord for taus kunnskap.

4.6.1. En del av kroppen

Bassist Hanne reflekterer rundt hvordan intuisjonen hennes fungerer:

Det morsomme der er at jeg tenker jo toner, men samtidig så hører jeg en melodi og når jeg vil spille det her, så hører jo ikke hjernen...eller hjernen forstår ikke; okei, men det er de her tonene. Det er bare sånn her det er, jeg skal nedenfra halsen og opp om jeg vil ha dette intervallet, men jeg er ikke helt klar over intellektuelt hva det er for noe. [...]Det går alt for fort for å kunne sette ord på det, rent intellektuelt. Så det er bare rent intuitivt, så vet jeg bare at jeg vil at det skal låte sånn her og så vet jeg at jeg skal opp hit, eller spille det her intervallet. [...] Det har jo også mye med hvor bra man kjenner sitt instrument eller forholdene på sitt instrument, slik at man vet at dette intervallet det sitter her og det er hit jeg skal og jeg vet at, okei om jeg er på et annet sted, så vet jeg at det er for høyt eller for lavt, men jeg vet at det skal være her. Så det er ikke noe man rekker å tenke på da.

Hanne sier at hun bare vet hvordan hun skal plassere fingrene sine for å spille det hun hører for seg. Siden hun handler intuitivt, kan hun likevel ikke si så mye der og da om hva det er hun spiller. Dette er i tråd med Molanders tanke om eksperten som umiddelbart gjenkjenner og løser situasjonen instinktivt, uten å måtte analysere eller resonnerer. (Molander, 1996, s. 46) Dersom Hanne skulle forklart det nærmere, er det nærliggende å anta at hun måtte bruke sin musikkteoretiske kunnskap og foretatt en mer tidkrevende analyse. En slik analyse stemmer godt med det Kahneman kategoriserer som System 2, hvor oppmerksomheten er viet de mer mentalt krevende aktivitetene (Kahneman, 2013, s. 27).

Hanne beskriver hvordan intuisjonen hennes er koblet til et muskelminne:

Når jeg skal finne noe, så refererer jeg jo alltid til en tone i hodet, fordi jeg har det i muskelminnet. [...] Det er noe som er innøvet. Men det sitter bare der og den kommer automatisk. Den kommer jo intuitivt fordi det må ha med en muskel å gjøre.

Når Hanne sier at tonen er lagret i et muskelminne, kan det virke som om hun mener at det skjer en automatisert kroppsliggjøring av det hun skal spille. Denne kroppsliggjøringen har blitt en del av hennes naturlige handlingsmønster, fordi hun har hørt og spilt tonen så mange ganger. Hun tenker ikke lenger over det, «det sitter bare der». På samme måte som en erfaren bilist ikke lenger tenker over hvordan hun girer eller styrer når hun kjører bil, det skjer automatisk. Det kan synes som at Hannes kropp, eller nærmere bestemt, hennes muskelminne, har lært seg hvor tonene er på bassen. Muskelminnet husker helt intuitivt hvordan fingrene hennes skal plasseres for å produsere den tonen hun hører for seg. Dette ser ut til å være helt likt med hvordan Jens, i delkapittel 4.1., fortalte om at han griper ubevisst etter den tonen han hører for seg i sitt indre.

Trompetist Per snakker også om et slags muskelminne. Her er et utdrag fra intervjuet med Per:

Jonas: Så du har ikke noe forhold til fingrene på trompeten?

Per: Jo, jeg kan tenke en solo nå med fingrene.

Jonas: Men du ser ikke for deg fingrene når du improviserer?

Per: Nei, det går mer på at det er synkronisert med tonen.

Jonas: Så du visualiserer det aldri gjennom fingrene?

Per: Nei. De følger bare med det jeg tenker, på en måte.

Per sier at fingrene hans følger automatisk med på det han tenker. Han er tilsynelatende ikke bevisst på fingrenes bevegelse. De er «synkronisert med tonen». Slik er det også for bassist Øystein. Han sier at «ofte så vet jeg jo at hvis en låt går i Eb og så skal jeg ha en solo, så vet jeg...fingrene mine kan jo tonearten». Det virker som at både Per og Øystein ikke trenger å tenke over fingrenes plassering på instrumentet. Det er blitt en internalisert kunnskap. Dette stemmer godt med det Polanyi (2000, s. 26) sier, som jeg skrev om i teorikapitlet, om å internalisere teorien slik at vi kan se andre ting i lys av den. Teorien blir internalisert slik at vi kan se andre ting i lyset av den. På samme måte er ikke lenger Per og Øysteins oppmerksomhet på hvilke toner som er i skalaen eller tonearten, og de kan derfor fokusere på hva de ønsker å si i improvisasjonen. Samtidig påpeker Øystein at «i kampens hete så kan mye skje. Du kan bomme fælt på toner og plutselig så er du ute og så spilte du en F istedenfor en F#. Så må du skape det til noe kult». Selv om muskelminnet hans reagerer intuitivt på det han tenker å spille, virker det som at fingrene hans også kan bomme på tonene. En mulig forklaring på dette kan være at det er vanskelig å treffe tonen med en nøyaktig intonasjon på kontrabassens store gripebrett. Det kan også skyldes at koblingen mellom hjernen og fingrene ikke alltid er like umiddelbar, og at muskelminnet derfor ikke klarer å reagere korrekt på det man tenker. Dette synes imidlertid ikke å være et problem for Øystein, hvor han, i de situasjonene det skjer, tar det litt som det kommer.

4.6.2. Oppsummering av intuisjon: taus kunnskap

I dette delkapitlet har informantene beskrevet hvordan intuisjonen deres fungerer, og at de har et mål om å være så intuitive som mulig når de improviserer. De nevner blant annet at det handler om å ikke tenke, men i stedet reagere spontant på det de hører i sitt eget hode eller i et samspill med andre. Evnen til å være intuitiv forklares fra en mer filosofisk vinkel, ved at den henger sammen med alt vi gjør og hvordan vi forholder oss til verden, noe som også kan være med på å synliggjøre en mer taus dimensjon av kunnskap. Noen av informantene har også forklart hvordan intuisjonen er koblet til et slags muskelminne, hvor fingrene reagerer intuitivt på det de tenker. I neste delkapittel vil jeg se på hva informantene sier at de ser for seg når de improviserer.

4.7. Visualisering

Tidligere i dette kapitlet har jeg blant annet skrevet om informantenes beskrivelser av hva de er bevisste på, hva de hører for seg, og hvordan kunnskap er en internalisert del av deres handlingsmønster. På bakgrunn av dette er det derfor interessant å se på hva informantene sier om det de ser for seg når de bruker gehøret i improvisasjon.

Trompetist Astrid forteller om en av sine hovedinstrumentlærere som oppfordret henne til å se for seg et landskap når hun improviserer, og å leve seg inn i landskapet. «Spill liksom åsene, solen, skyene, kanskje et hav og en innsjø og liksom...kanskje en bosetting, noen mennesker som møtes, bare tenk poetisk og visuelt på det'». Hun forteller at hun bruker dette aktivt når hun improviserer. Denne formen for visualisering kan være en måte å frigjøre seg fra å tenke analytisk. Fokuset blir i stedet på indre bilder, hvor man i større grad kan fokusere på den personlige og emosjonelle tolkningen av musikken.

Bassist Jens sier selv at han har en veldig matematisk forståelse av ting, og har derfor «alltid sett strukturene» i musikken. Han forteller at han lenge hadde et indre visuelt forhold til halsen på en el-bass eller en gitar, fordi han startet å spille på disse instrumentene før han gikk over til kontrabassen. Han sier:

Jeg tror det gjør at man får en mer matematisk strukturell forståelse av instrumentet til å begynne med. Du ser hvor tonene er og kan liksom regne deg frem til at den tonen er den tonen. Mens på kontrabass så er det litt mer sånn borti her eller nedi her. Det tar lenger tid å få feeling på det instrumentet. Så jeg tror kanskje det at jeg begynte på el-bass har gitt mer forhold mellom gehøret og tonevalg, fordi jeg har på en måte visst at jeg kan treffe den tonen. Fordi jeg kunne regne meg frem til det.

Det kan virke som at halsen og gripebrettet på bassen har blitt et referansepunkt for Jens. Han sier om kontrabassen at den «var litt abstrakt til å begynne med, men nå ser jeg for meg tonene og hvor de er. [...] Det er mer en sånn abstrakt versjon av halsen, av gripebrettet, og at jeg kan se at...ok, hvis det er en sånn akkord, da viser det seg et kart for eksempel med hvor liksom de mest indre tonene er, på en måte». Når Jens sier at han ser for seg et kart over de indre tonene, tolker jeg det som at han mener koblingen mellom det visuelle bildet han har av bassens gripebrett, og det han hører for seg i sitt indre øre. At han kan se for seg tonene han hører, på gripebrettet. På den måten kan også visualiseringen ha noe å si for hvordan Jens

klarer å produsere de tonene han hører for seg. I likhet med Jens, ser også bassist Hanne for seg el-bass og ikke kontrabassen når hun spiller. Hun sier:

Jeg ser halsen, det er liksom som tabulatur. Jeg har liksom tabulatur av en el-bass og så ser jeg akkordene som et mønster liksom. Eller skalaene som et mønster på selve bassen, så vet jeg at det her kan jeg anvende, det er dette materialet som jeg kan benytte meg av.

Hanne begynte også å spille el-bass før hun gikk over til kontrabass, men sier at hun fortsatt har et indre bilde av el-bassen. Det virker som at dette gjør det enklere for henne å vite hva hun kan spille på ulike akkorder. I stedet for å se for seg akkorder og skalaer som toner eller noter, blir de i stedet koblet til visuelle mønstre. Det kan bety at Hanne lager seg en form for snarvei ved å bruke mønstrene, hvor visualiseringen går utenom en indre harmonisk forståelse og bearbeiding av det hun hører. Ifølge Gordon ville ikke dette vært audiering, men kun en indre auditiv forestilling gjennom symboler (Gordon, 2012).

Gitarist Ida ser for seg akkordtonene når hun improviserer. Hun sier:

Jeg ser vel for meg akkordtonene på en eller annen måte, det gjør jeg nok ja. At jeg liksom har oversikt over hvor alle akkordtonene ligger, som er sånn basic. Så er det jo egentlig det å prøve å spille det jeg hører da og ikke tenke så mye teoretisk, fordi det har jeg jo inne, stort sett da, oversikt over alle akkordtonene og sånne ting. Så det er liksom bare der.

Ida sier at hun ser for seg akkordtonene, men det er usikkert hvorvidt Idas visualisering er direkte koblet til gitaren, halsen eller gripebrettet. I stedet virker det som at hun prøver å fri seg fra å se akkordtonene og å analysere, men heller stole på sin kunnskap og bare spille det hun hører.

Informantene som spiller blåseinstrumenter, forteller at de ofte ser for seg klaviaturet på pianoet i visualiseringen av akkorder og tonenes forhold til hverandre. Vi bruker begrepene klaviatur og piano litt om hverandre, så når informantene sier at de ser for seg pianoet, betyr det at de ser for seg klaviaturet. Vi skal imidlertid se i neste paragraf at å tenke piano ikke er det samme som å se piano.

Saksofonist Janne lærte seg å spille piano før hun begynte på saksofon. Hun sier:

Det er jo veldig mye enklere å få oversikt på et piano enn på et annet instrument. Spesielt når du er blåser, så tror jeg det er en enorm hjelp i å spille piano. Å forstå hvordan alle tonene fungerer, hva slags funksjon de har i forhold til hverandre. Alt etter hva slags modalitet de har. Hvis det her er grunntonen (spiller C) og det her er akkorden (legger på Db F G), så vet jo du at du ikke kan spille denne her tonen (spiller tonen D). Sånne ting er jo utrolig mye enklere å forstå når du sitter ved et piano enn hvis du har et instrument der du kun kan spille én tone av gangen. Og du kan liksom ikke se tonene på samme måte. Du har ikke samme mulighet for å forstå det.

Slik jeg forstår Janne, oppleves det enklere å få oversikt på pianoet, fordi det er et veldig visuelt instrument. Med det mener jeg at man kan se alle tonene i et slags oversiktsbilde. Mens man spiller en akkord, kan man samtidig se alle tonene rundt akkordtonene, og på den måten også se hvilke toner man har tilgjengelig i en skala. Selv om det er enklere å få en visuell oversikt over pianoet, er det forskjell på å se for seg klaviaturet og å tenke piano når man spiller. Her er et utdrag fra intervjuet med Janne:

Jonas: Tenker du også piano når du spiller sax?

Janne: Ja, jeg tenker veldig mye det. Jeg kan tenke veldig mye treklanger og sånt.

Jonas: Ser du for deg klaviaturet da?

Janne: Nja.... Godt spørsmål. Nei, det er ikke noe jeg tenker over i hvert fall.

Kanskje ubevisst. Men det kan godt hende at jeg gjorde det mer før i tiden.

Å tenke piano, betyr her at man tenker som en pianist når det kommer til akkorder og det å behandle akkorder som en enhet istedenfor enkelttoner. Fordi man har full visuell oversikt over tonene på et klaviatur, kan man også se akkorder som en enhet eller en slags figur på klaviaturet. Dette blir en form for *chunking*, hvor informasjonen er samlet i større biter. Eksempelvis kan akkorden Cm7 oppfattes som en samlet enhet [chunk] eller et slags figurativt bilde på hvordan fingrene ligger på tangentene. Jeg tolker det derfor som at det er dette Janne benytter seg av når hun improviserer på saksofon.

Pianist Geir forteller at han har et veldig visuelt forhold til skalaer og akkorder på klaviaturet. Han mener det er «fordi at piano i seg selv er så teoretisk. [...] Så det blir på en måte basert ut ifra at du kan se de 12 tonene. Og du jobber med de innenfor en toneart». I likhet med Janne, virker det som at Geir også opplever pianoet som et teoretisk instrument, hvor det er lett å se

akkordstrukturer på klaviaturet. Han sier at han ikke nødvendigvis trenger å ha pianoet fysisk foran seg når han gjør dette. Her er et utdrag fra intervjuet med Geir:

Jonas: Så hvis jeg sier at du skal se en Am7b5, da ser du klaviaturet nå?

Geir: Ja, veldig klart, men jeg ser det ikke nødvendigvis der, men jeg ser det her (viser med fingrene). Føler det mer på en måte.

Jonas: Hvis vi nå tar en standardlåt. Når du improviserer da, har du da et forhold til det at du vet hvor du er?

Geir: Ja, det har jeg jo. Da tror jeg det blir akkurat den følelsen som jeg sa nå. Jeg får en veldig sterk følelse hvis du sier Am7b5, så har jeg den her på en måte (viser med fingrene), i en slags...jeg vet ikke, den har jo en form da, en måte å være på i fingrene, som ikke er konstant.

Geir sier at han opplever at akkorden har en følelse og form, som sitter i fingrene. Det blir på den måten også en kobling til muskelminnet, hvor han får en figurativ forestilling av hvordan akkorden ligger i fingrene. Slik kan forestillingen også fungere som en *chunk*, hvor enkelttonene er samlet inn i én form eller enhet. Når Geir sier at den ikke er konstant, tolker jeg det som at akkordens form kan variere ut ifra hvordan han føler den. Det kan ha en sammenheng med hvordan gehøret hans oppfatter akkorden.

Trompetist Per sier at han ser for seg pianoet når han tenker akkorder, og at han da kan se for seg «plasseringen av tonene i forhold til akkorden». Han begrunner det med at han begynte å spille piano i barndommen, før han gikk over til å spille trompet. Forskjellen er at han tenker at pianoet er stemt i Bb. Han sier at «jeg ser for meg pianoet i Bb, selv om det i realiteten klinger en tone under. Men sånn intuitivt tenkende, så er det liksom Bb». Dette er sannsynligvis på grunn av at trompeten er stemt i Bb og at det derfor blir enklere for Per å visualisere tonene i akkordene på et piano, som om det også skulle vært stemt i Bb. Årsaken til at Per ser for seg piano og ikke trompeten, kan være fordi trompeten, med sine tre ventiler, ikke er like visuelt oversiktlig som klaviaturet på et piano. Han forteller at han kan se for seg notelinjer når han tenker skalaer. På spørsmål om han også kan se for seg akkordstrukturer på notelinje eller om det kun er på piano, svarer han «begge deler», men at han «tenker kanskje ikke mer note, men sammenligner det heller med bokstaver og ord».

Bassist Øystein sier at han ikke har tenkt så mye på hva han ser for seg, men at han ofte hører for seg i forkant hva han skal peile seg inn på. Han sier først at «jeg har ofte bestemt meg litt hvor jeg skal legge meg». Etter en liten tenkepause, sier han:

Ja, jeg tror nok jeg ser mer for meg gripebrettet enn notene. Det gjør jeg nok. For å si det sånn; hvis det er en standardlåt hvor det er masse akkorder, si 'All the things you are' – noe som skifter akkorder ofte, tror jeg nok at jeg har et mer forhold til notebildet der.

Det kan virke som at det Øystein ser for seg når han improviserer, avhenger litt av hva som skal spilles. I en låt med mange akkorder og mye informasjon, virker det som han opplever at det er lettere å strukturere mye informasjon i et notebilde, enn å visualisere det på gripebrettet på bassen. Det kan igjen være fordi kontrabassen oppleves som mer abstrakt og uoversiktlig.

4.7.1. Oppsummering av visualisering

I dette delkapitlet har jeg sett på hva informantene ser for seg når de improviserer. En av informantene bruker indre bilder av natur som utgangspunkt for improvisasjonen, mens andre har et mer strukturert bilde av det de hører og oppfatter. Visualiseringen er derfor nært tilknyttet til hvordan de bruker gehøret. De fleste ser for seg instrumentet i form av gripebrett eller klaviatur, hvor de ser akkordstrukturer og tonenes funksjon. Noen av blåseinstrumentalistene sier at de både ser og tenker piano når de improviserer på sitt eget instrument. Flere gir uttrykk for at de ser for seg fingrene i figurative former på instrumentet, hvor for eksempel akkordene oppleves som enheter. I noen tilfeller, hvor de spiller låter med mange akkorder, forteller noen at det også forekommer visualisering av notelinjer. I neste delkapittel vil jeg ta for meg hva informantene sier om det emosjonelle aspektet i improvisasjon.

4.8. Følelser

Når det kommer til om man er opptatt av følelser når man improviserer, er svarene fra informantene delt. Noen er helt klart opptatt av å la følelser være styrende for improvisasjonen, mens andre tenker at det ikke er så viktig.

Trompetisten Astrid er ganske tydelig på hva hun mener når hun sier at «alt koker ned til følelser». Hun mener at alt hun har lært seg og jobbet med i improvisasjon; «hele den smørja, har jeg hevet opp i en gryte, rørt rundt, og det har kommet ut én dråpe og den dråpen det er

emosjoner». Det kan virke som om emosjoner er det som gir henne mening, og som betyr noe for henne. «Det er følelser, har jeg kommet frem til. Og det er på en måte det som jeg føler at tilfører musikken noe og som tilfører meg noe, tilfører de som lytter noe».

Følelser er også viktig for bassisten Jens. Han sier at: «...jeg tror jeg er veldig sånn...veldig emosjonell er kanskje feil å si, men jeg føler musikken veldig. Jeg er ikke en sånn kald intellektuell analytisk type, sånn sett. Nei. Jeg prøver å legge mye i det». Jens sier at det er viktig for han å føle musikken. Slik jeg forstår han, prøver Jens å la det han føler i musikken påvirke hva han sier i improvisasjonen. På den måten blir det ikke en improvisasjon etter en slags analytisk og intellektuell oppskrift, men en improvisasjon basert på Jens sine følelser.

Saksofonist Janne sier at «musikk er vel følelser på den måten at det er vel det som er meningen med musikk, at man fremkaller følelser hos folk». Men hun er klar på at hun også har en musikkteoretisk tilnærming når hun improviserer. Hun sier:

... jeg kan også ha en følelse og prøve å sette toner på den følelsen. Samtidig vil man aldri komme bort fra at hver tone har et nummer (spiller og sier trinntallene 7,6,5,4,3,2,1). [...] Og du vil aldri komme bort fra at hver rytme har et nummer og at det faktisk er mye man alltid vil bruke av ting man kan om disse tingene. Men det tror jeg at jo mer erfaren man blir, jo mer kan man klare å liksom ramme inn en eller annen følelse [...]. Men det er jo ting som egentlig er mye vanskeligere å snakke om og forklare. Det er jo enkelt å forklare at det er en ters og det er en kvint, men hvordan skal man forklare hvordan man setter toner til en følelse? Det er for meg noe som man blir bedre og bedre til, og som kommer mer og mer. Men som er helt umulig å forklare.

Ifølge Janne vil man tilsynelatende alltid benytte seg av den musikkteoretiske kunnskapen man har i møte med musikk. Det kan virke som om man aldri helt kan fri seg fra å oppfatte musikken gjennom kunnskap og erfaring. Likevel sier hun at man kan klare å ramme inn en følelse, etterhvert som man blir mer erfaren. Dette tolker jeg som at man etterhvert klarer å fokusere på det personlige og de følelsene man ønsker å få frem, i stedet for å tenke over det musikkteoretiske. Janne sier at det er vanskelig å skulle forklare hvordan hun setter toner til en følelse. Dette kan igjen være med å belyse den intuitive og tause dimensjonen av hvordan man bruker gehøret, og de valg man tar i en improvisasjon. Jeg forstår henne her som at det er vanskelig å skulle forklare sine tonevalg, basert på følelser, til noen andre. I og med at det er ens egne følelser man snakker om, blir det også noe veldig subjektivt. De trenger ikke

nødvendigvis å være lik følelsene til lytteren. En følelse kan også være veldig situasjonsbetinget og kan derfor variere fra gang til gang.

Bassisten Hanne sier at hun ikke lar seg prege av følelser når hun improviserer. Hun sier selv at «jeg er ikke følelsesmessig når jeg spiller eller når jeg improviserer». Det betyr ikke at hun ikke kan ha følelsen av å være for eksempel glad eller trist, men hun sier at «jeg vet i hvert fall at når jeg spiller, så er jeg ikke aktiv følelsesmessig». Når jeg ber henne om å forklare hva det betyr at hun ikke er aktiv følelsesmessig, svarer hun:

Jeg er ikke irritert eller...jeg vet ikke...jeg er ikke sur. Det er ikke en aktiv følelse sånn sett, men det er bare en måte å reagere på da. [...] Kanskje i den forståelsen at det man spiller er...altså at kanskje noen ting man spiller, visse fraser eller linjer, at det er sånn; 'ja, men nå vil jeg gjerne at den her frasen eller det her jeg spiller skal låte oppgitt, naivt eller...klagende, eller noe sånt', men det er mest bare som et attributt til selve tonen eller frasen. Så det er ikke noe som er aktivt sånn; 'ja, nå er jeg trist, så derfor spiller jeg bare d-moll'. Nei, nei, nei.

Hanne sier at hun er opptatt av å kunne reagere på det som skjer i musikken, men at hun ikke går aktivt inn for å spille ut en slags indre og personlig følelse. Hun sier at hun kan tillegge følelser en frase, men at hun ikke er så opptatt av at følelser skal være styrende for hva hun skal spille.

I motsetning til Hanne, er pianist Kirsten veldig opptatt av å ha en følelse inn i det hun sier i en improvisasjon:

Jeg prøver nok å knytte det til følelser i meg selv ja. Bilder jeg har sett eller bilder jeg har av mennesker eller... Knytte det til noe personlig og nært på ett eller annet vis.

Hun «er opptatt av at det skal resonneres». Det hun spiller må bety noe. Kirsten vil at hun skal føle noe i det hun spiller. Hun forklarer:

Det betyr ikke at alt skal være så veldig vakkert hele tida. Det kan gjerne være stygt og rart og kantete, men det er en følelse det også. Det må liksom "spelle" da og gjøre noe med deg. Hvis ikke så er det bare et parameter. Det er et grusomt ord. Veldig belastet.

Kirsten sier at hun liker å jobbe ut ifra følelser. At det er en konkret følelse hun selv har, eller at hun ser for seg et bilde av noe som gir henne en følelse. Hun kan for eksempel «tenke at det er et ansikt eller en personlighet». For henne er en improvisasjon eller en komposisjon en historiefortelling. Når en låt har en historie, prøver hun alltid å «fortelle en litt annen historie som setter et litt annet lys på det. En annen energi kanskje, eller en annen følelse». Kirsten liker å ta utgangspunkt i mennesker eller skikkelser når hun improviserer. Hun sier:

Vi er så vant til å lese mennesker som mennesker. Det er så mange følelser og tanker som blir trigget i oss når vi møter et menneske at det er et veldig lett bilde å ha når man skal improvisere. For meg i hvert fall. Da kan jeg se for meg en person som er veldig glad, men har en sånn sorg bak seg for eksempel. Det er et sånt menneske man har møtt. Som er veldig glad, men som det er noe bak der. Hva er det for noe? Eller et menneske som bare er happy eller et menneske som ikke sier noe. Det forteller meg et eller annet, sånne møter med mennesker. Og det er veldig lett å bruke, i hvert fall for meg. At det er noe konkret som jeg kan bruke til å belyse musikken, i stedet for å tenke at det var en brutt dominant-septim treklang. Jeg ville kanskje spilt det på en annen måte hvis jeg visste at jeg hadde en skikkelse eller en emosjon der...

Det kan virke som at slike følelser gir henne mer materiale å spille på og mer meningsfylte improvisasjoner. Dersom vi ser på dette gjennom en økologisk tilnærming til persepsjon, skaper Kirsten på en måte en egen indre forestilling av imaginære objekter. Personlighetene hun konstruerer har egne egenskaper som, sammen med hennes oppfatning av dem, gir mening til det hun spiller, en *affordance* (Clarke, 2005). Å tenke på hvilke konkrete toner hun spiller eller en bestemt akkord, anser hun som «døde bilder». Det gir ingen mening i å tenke analytisk, det «er dødt».

Pianist Geir «tror at det helt klart kan være musikk som oppstår uten bevisste følelser». Han synes imidlertid at det er en «veldig kul måte å utforske musikk på». Geir mener at:

Følelser og musikk har vært veldig sterkt knyttet til hverandre, i hvert fall i hvordan man snakker om musikk, fordi folk bruker det så sinnsykt som en følelsemessig kanal. Både når de hører på det og når de lager det. Men at den kreative prosessen er noe annet enn en følelse. Den kreative prosessen, enten det nå er i en improvisasjonssetting eller en komposisjonssetting, så tror jeg at den er viktig i seg selv. Ikke som en følelse, men som en prosess. Og at den prosessen på en måte er større enn en følelse.

Geir skiller her mellom følelse og prosess. Slik jeg forstår han, er den kreative prosessen større i seg selv, fordi den rommer mange følelser. Derfor blir det også viktigere å ta utgangspunkt i prosessen for å kunne finne frem til følelsene.

4.8.1. Oppsummering av følelser

I dette delkapitlet har jeg sett på hva informantene sier om sitt forhold til følelser når de improviserer. For noen av dem er følelser det viktigste utgangspunkt for improvisasjonen, hvor det er følelsene som gir mening til musikken og mening for dem selv. For andre, oppleves det som mindre viktig, fordi de ikke er så opptatt av det, eller fordi de er mer opptatt av selve improvisasjonsprosessen. Det beskrives som vanskelig å skulle forklare hvordan man setter toner til en følelse, hvor gehøret jobber ut ifra personlige emosjoner. Dette kan vise til en taus dimensjon av gehørets bruk. Det blir også lagt vekt på at det analytiske gehøret alltid er der, og at man, selv om man er opptatt av følelser, ikke vil komme unna at hver tone og rytme har en plass i et system. Følelser kan også være nært knyttet til en indre visualisering av noe som er opplevd, hvor disse visualiseringene igjen er med på å fremkalle nye følelser i spillet.

4.9. Flow

For å kunne forstå mer av hvorfor oppmerksomhet og fokus er viktig for hvordan man bruker gehøret i improvisasjon, og for hvordan improvisasjonsprosessen oppleves, vil jeg i dette delkapitlet se nærmere på hva informantene tenker om *flow*. Informantene bruker begrepene *flow* og *flyt* om hverandre, og jeg vil derfor bruke begge deler videre i teksten. Begrepene betyr imidlertid det samme.

Gitarist Ida definerer *flow* som at «det jo egentlig bare er det man kaller for ‘å ikke tenke’.» Hun beskriver det som «det aller deiligste med å spille musikk, det er jo når man kommer dit hvor man ikke tenker og bare lar følelsene styre alt som skal skje.» For Ida handler det om å kunne fri seg fra å tenke. At man klarer å finne en slags tenkefri sone, «hvor man ikke er redd for noen ting, eller hvor man bare er i ett med musikken liksom». Saksofonist Janne har det på samme måte. Hun sier at:

De gangene jeg spiller best, det er vel de gangene jeg ikke tenker i det hele tatt. Man prøver jo å komme inn i en slags transe, synes jeg. Det er jo noe i det som Keith

Jarrett sier, med å prøve og komme ned til null, som han kaller det. At man er liksom på null, du er ikke noe sted. Du vet ikke hvor du skal og du vet ikke hvor det ender.

Denne formen for transe som Janne snakker om, stemmer godt overens med den tilstanden Csikszentmihalyi (2005) beskriver, hvor man er så engasjert i det man holder på med at man glemmer alt annet. Både for Ida og Janne handler *flow* mye om å *ikke* tenke. De sier at det er når de klarer dette at de opplever å improvisere best.

Pianisten Kirsten er ikke helt enig i at *flow* handler om å *ikke* tenke. Hun er «veldig usikker på hvor berettiget det er. Det å spille et instrument på et visst nivå, det krever jo ganske mye forarbeid, ikke sant. Man må ha øvd i mange timer, og selvfølgelig vet du da hva du gjør». Det kan virke som at det handler mer om å ikke tenke på andre ting, enn at man faktisk ikke tenker i det hele tatt. I flytsonen er man veldig konsentrert på musikken, «ørene er på stilk og du er fullstendig i øyeblikket». Kirsten peker på et høyt ferdighetsnivå og mange timers øvelse, som to viktige faktorer for å kunne komme i flytsonen. Trompetisten Astrid mener også at øving er en viktig forutsetning for *flow*. Hun tar opp dette med «10.000 timers regelen, med at du kommer til et punkt hvor ting er koblet forbi mye av det mekaniske, og at man går over i en intuitiv uttrykksform».³² Her forstår jeg Astrid som at man mestrer instrumentet så godt at man ikke lenger trenger å vie oppmerksomhet på det, men i stedet flytter fokuset over på hva man ønsker å si, jf. Polanyis (2000) teori om at det proksimale leddet blir en del av kroppen vår, som jeg skrev om i teorikapitlet. I dette tilfellet er instrumentet til Astrid det proksimale leddet. Det har blitt en del av kroppen hennes, fordi hun mestrer det så godt. Hun viser også til at *flow* kan henge sammen med intuisjon, på den måten at den muliggjør henne til å være intuitiv i improvisasjonen. Dette kan forsterkes av det Berkowitz (2010) sier om at evnen til spontant å skape ikke vil utvikles, dersom de instrumentale ferdighetene ikke trenes.

Både Astrid og Kirsten er opptatt av å kunne mestre sitt instrument så godt at de tekniske utfordringene ikke lenger blir en hindring for å oppnå full konsentrasjon og fokus i en

³² 10.000 timers regelen (*10.000-hour rule*) er nærmest blitt et folkelig begrep, hvor blant andre Michael Gladwell i boka *Outliers: The Story of Success*, mener at det kreves 10.000 timer med øvelse for å bli en ekspert i noe. Forskningen har derimot vist at denne påstanden er misforstått. Ideen om at øving er viktigere enn talent for å bli ekspert, bygger på Chase & Simons (1973) forskning på sjakkspilleres evne til å memorere trekk, hvor de fant ut at den viktigste faktoren for å oppnå sjakkferdigheter på ekspertnivå, er øvelse. Nyere forskning har vist at det er flere faktorer som spiller inn, blant annet hvordan man øver, og at det derfor er store variasjoner i hvor mange timer som kreves for å bli ekspert (Hambrick & Campitelli, 2018).

flytsone. Bassisten Jens er også enig i dette, og sier «at flow opplever jeg mer som at hvis jeg er i veldig god form på instrumentet og at jeg er på et bra sted, at jeg ikke er altfor utslitt eller et eller annet, da kan ting gå veldig bra». Jeg tolker Jens dit at han må ha en god dagsform, hvor alt stemmer, for at han skal komme i flytsonen. Det kan også stemme med det Csikszentmihalyi (2005) sier om at det kreves høy konsentrasjon og en sterk grad av orden i bevisstheten for å kunne oppnå *flow*. Vi kan kun konsentrere oss om en viss mengde informasjon om gangen og må derfor oppleve, som Jens sier, at alt stemmer.

Flere av informantene beskriver det å være i flytsonen som en tilstand hvor man er fokusert på det man gjør akkurat der og da. De er ikke lenger så opptatt av tid og sted. Trompetist Per sier:

Først og fremst, så lever man seg så inn i det man gjør. Det blir som å lese en bok kanskje. Man glemmer litt tid og sted. Kanskje man kan sammenligne med det. Eller se en spennende film, ikke sant? Så man er veldig oppslukt av det som skjer akkurat der og da.

På spørsmål om hva som skjer i hodet når man er i flytsonen, svarer pianist Geir:

Da er jeg bare ikke tilstede, på en måte, i mitt eget hode. Eller ikke plaget av de tingene som kan være plagsomme, rett og slett. Og hvis jeg opplever flyt, så kan det være en følelse av energi, eller en følelse av at noe skjer sammen med flere. Egentlig, veldig tydelig. At hvis du føler at du er på vei mot et sted, hvis du holder på å spille et eller annet og så får du innspill som du blir veldig glad for, da opplever jeg i hvert fall veldig tydelig flyt.

Geir trekker frem samspillet og at det som de andre musikerne bidrar med musikalsk, har mye å si for hans totale opplevelse av flyt. Slik jeg forstår Geir, er han åpen for at de andre musikerne kan komme med sine ideer og musikalske elementer, så lenge han opplever det som positivt og at de drar i samme retning. Da er det med på å styrke hans følelse av flyt. Han sier videre:

Noen konserter har vært sinnsykt kule fordi vi har på en måte fått til en kollektiv flyt som er veldig ikke-analytisk, på mange måter, men som har fine veier å gå og er veldig horisontalt kollektivt. Og som beveger seg sammen. Og jeg tror når vi får til det, så er det fordi at folk føler seg trygge i overraskelsene på en måte, men trygge i det at vi vil hverandre vel i den settingen.

Like lett som det styrker hans følelse av flyt, kan de han spiller med være med på å stoppe flyten. En opplevelse av å bli kuttet av. Geir beskriver det slik:

Men altså, det motsatte av flyt, det må jo være å bli stoppet eller å stoppe seg selv. Og enten kan du bli stoppet utenfra, altså at noen kutter deg av når du ikke er klar for det. Og det skjer jo ofte. Eller så kan det faktisk være at du stopper deg selv. Og det har jeg gjort mange ganger, tror jeg. Sånn at i det jeg føler at nå er det skikkelig fett, nå er det drit kult, så begynner jeg å tenke på at 'nå er det skikkelig fett'. Og så når du tenker det lenge nok, så er det sånn 'nei, det er ikke fett lenger'. Da har du anti-flyt. Da drukner du.

Geir beskriver blant annet hvordan han selv kan stoppe sin egen flyt. Han skifter tilsynelatende fokus og går fra å fokusere på musikken, til at han i stedet begynner å tenke på at han er i en god flyt. Plutselig er fokuset på noe utenfor musikken, og han har mistet flyten. Denne beskrivelsen kan minne om det informantene beskriver i avsnitt 4.2.2., hvor man opplever å bli selvbevisst og på den måten mister fokus på aktiviteten man holder på med. Dette blir også beskrevet av både Csikszentmihalyi (2005) og Kahneman (2013) når de sier at det ligger en begrensning i hvor mange mentale begivenheter man klarer å være oppmerksom på samtidig. Oppmerksomheten forstyrres av ytre eller indre påvirkninger, og trekkes bort fra det vi prøver å fokusere på. Geirs tanker om at «nå er det skikkelig fett», drar oppmerksomheten og fokuset hans bort og ut av *flowen*.

Kirsten sier at det er en balansegang mellom hva som kan hjelpe flyten og hva som stopper den. Hun sammenlikner det med å skrive en tekst:

Hvis du er i flow på en tekst og står fast, så er det veldig greit å kunne ha verktøy for hvordan man kan sette sammen en setning. Men samtidig hvis du er i flow og begynner å tenke på syntaksen i setningen din, så er flowen stoppet for lengst.

Jeg forstår dette som at det er en hårfin balanse mellom å vite hvordan man skal komme seg videre eller tilbake i *flowen*, og å ikke stoppe for å tenke så lenge at man mister *flowen*. Kirsten sier at «det er ikke nødvendigvis noe negativt å være litt bevisst». Hun prøver ofte å se på musikken med «ulike perspektiver» når hun spiller. Et «lupe-perspektiv», hvor man har et nært fokus, og et «fugleperspektiv» med et bredere fokus. Kirsten sier at hun bruker dette aktivt når hun improviserer, og at det kan være bra å skifte mellom disse perspektivene. Hun poengterer likevel at: «hvis du er for bevisst med et stort perspektiv, så mister du kanskje

fokus på det lille. Og hvis du er for bevisst på det lille, så mister du fokus på det store». Derfor mener hun at «vi må hele tiden balansere mellom ulike fokus».

Bassist Hanne opplever at kritisk tenkning og dårlig selvtillit kan være stoppende for hennes flyt. Hun sier:

Jo flere ganger jeg tenker over det, desto flere ganger går det i veien. Enten så har det med at man er kritisk tenkende mot sine egne ideer og alle andres ideer, eller så stoler man bare ikke nok på seg selv. Så det er en av dem liksom. Og det er selvfølgelig bra å være kritisk eller sette spørsmålstegn ved hva det er, men noen ganger skal man jo bare drite i det. Fordi, når det handler om musikk og improvisasjon som skjer i nuet, så har man ikke tid til det. Da skal man jo egentlig bare gjøre det.

Dette stemmer overens med det Csikszentmihalyi (2005) sier om at selvet kan bli forstyrret av informasjon som truer bevissthetens mål. I dette tilfellet blir selvet hos Hanne påvirket av at hun er for kritisk til ideene, eller at hun ikke stoler nok på seg selv. Det henger også sammen med hvordan dårlig selvtillit kan være et hinder for å bruke den kunnskapen man har, fordi man tror man ikke klarer oppgaven eller har det som kreves (Molander, 1996). Slik jeg forstår Hanne, handler det om å frigjøre seg fra denne kritiske tenkningen, og heller bare fokusere på musikken der og da. Hun trekker også frem at å stole på seg selv og å ha troen på det man driver med, er avgjørende for en god flyt.

Ifølge Geir er det ikke nødvendigvis slik at man er avhengig av å komme i flytsonen for å kunne gjøre en bra improvisasjon. Han sier:

Det tror jeg kanskje er en litt sånn myte, fordi det er liksom litt magisk å være i den flytsonen, sånn episk. Men jeg tror ikke det er nødvendig i en hver setting, at man skal oppnå den som en slags nirvana-tilstand.

Han opplever at man aktivt kan jobbe seg inn mot en flyt:

Jeg tror heller at man kanskje kan bevege seg mot det med vilje og gå inn for å puste mens man spiller da. Det er jo en form for flyt. Og hvis man får til det å ta pauser og å puste litt mer kollektivt i et band, det tror jeg kan være en ganske kul måte å provosere frem en flyt.

Jeg tolker det som at Geir tenker på å kunne åpne opp når han snakker om pust. At man, i et band, åpner opp for at ting skal skje. Man skaper større rom for hverandre og for at musikken skal bruke tid på å utvikle seg. På den måten kan de kollektivt fremprovosere flyt.

4.9.1. Oppsummering av flow

I dette delkapitlet har jeg sett på hva informantene sier om *flow*. Mange beskriver det som en tilstand hvor man ikke tenker, og i stedet er ekstremt fokusert på det man gjør der og da. Noen av informantene legger vekt på at det kreves gode instrumentferdigheter for å kunne oppnå *flow*. Det trekkes også frem at man kan oppnå en kollektiv flyt i et samspill, hvor musikernes innspill styrker hverandres *flow*. Flere beskriver at flyten også kan stoppes, enten av seg selv eller andre, og at det er en skjør balanse mellom å klare å opprettholde flyten og å miste den.

5. REFLEKSJON OG OPPSUMMERING

I dette kapitlet vil jeg først se på resultatene opp mot problemstillingene mine. Her vil jeg kort oppsummere de ulike temaene, og se på hvordan de henger sammen med hverandre. Jeg vil ta for meg noen tendenser fra resultatene og diskutere disse. Deretter vil jeg se på svakheter ved studien, før jeg helt avslutningsvis vil komme med forslag til videre forskning.

5.1. Resultater vurdert opp mot problemstillingene

Mine problemstillinger for denne oppgaven er *på hvilke måter opplever jazzmusikere sin bruk av gehør i improvisasjon* (PS1), og *på hvilke måter opplever de ulike kunnskaps- og følelsedimensjoner knyttet til improvisasjon?* (PS2). Temaene i resultatkapitlet går ofte over i hverandre, og det er derfor ikke alltid tydelig hvilke temaer som er knyttet til hvilken problemstilling. Jeg vil nå ta for meg hver problemstilling, og se på resultatene opp mot disse.

PS1

I resultatkapitlet har jeg sett på temaer som *bevisst på å være ubevisst, bruk av gehør, gehør i samspill, forhold til musikkteori, intuisjon, visualisering, følelser og flow*, og informantenes opplevelser av dette når de improviserer. Det er ikke alltid at de snakker utelukkende om gehør i intervjuet, men jeg mener likevel at de fleste av temaene som ble tatt opp, er med på å synliggjøre bruken av gehøret i improvisasjon.

Under temaet *bevisst på å være ubevisst*, har flere av informantene beskrevet hvordan de hører for seg i sitt indre hva de vil spille, og griper etter dette intuitivt på instrumentet, uten å være bevisst på hvilke toner de faktisk spiller. Som når trompetist Per beskriver det ubevisste forholdet til hva man spiller når man improviserer som: «å synge, som en strøm».

Informantene opplever at deres oppmerksomhet og fokus påvirkes av både indre og ytre faktorer. De indre faktorene, som for eksempel dårlig selvtillit, nervøsitet eller frykt for å spille feil, virker i stor grad å være forbundet med tenkning og hvor mye man lar seg påvirke av sine tanker. Denne formen for selvbevissthet og negativ selvsentrert tenkning drar oppmerksomheten og fokuset vekk fra aktiviteten, og følgelig også vekk fra gehøret. Man evner ikke lenger å fokusere på det man hører, fordi oppmerksomheten er på noe annet. Eller man er så selvsentrert at man lytter kun på seg selv og hva man selv gjør. De ytre faktorene blir gjerne forbundet med ytre impulser, for eksempel knyttet til utfordringer med rytmikk og intonasjon i et samspill og hva medmusikere spiller. Dette kom for eksempel til uttrykk da

bassist Jens fortalte om at han kunne henge seg opp i dårlig rytmikk i et samspill: «hvis det [rytmiske] liksom hangler litt hele tiden, så blir jeg så opptatt av det, at alt annet kommer i bakre rekke». I stedet for å fokusere på helheten i musikken, vil gehøret hans konsentrere seg om det som ikke fungerer, uten å klare og vie oppmerksomhet til andre ting. På bakgrunn av dette, kan man si at oppmerksomheten og fokuset styrer gehøret, men gehøret kan også styre oppmerksomheten og fokuset.

Jeg har gitt stor plass til å presentere hvordan det analytiske gehøret oppleves hos informantene under temaet *bruk av gehør*. Årsaken er at informantenes musikkteoretiske kunnskap og erfaring, og gehørets evne til å analysere og strukturere musikken opp mot denne kunnskapen, står så sterkt i deres lytting. Det synes nettopp å være en alltid overvåkende evne, som blant annet gjør det mulig for dem å forstå, gjenkjenne og respondere på det musikalske språket som "snakkes". På den måten brukes gehøret som et verktøy til å kunne dechiffre det man hører, for så å respondere adekvat (Johansen, 2016). Samtidig kommer den tause dimensjonen av gehørets bruk til syne, for eksempel når saksofonist Janne skal forklare hvordan øret hennes oppfatter akkordtonens funksjon: «Man hører at det her er det jeg gjør, og man forstår akkurat hvorfor de tonene fungerer mot hverandre, selv om man ikke har noen teoretiske ord på det». Vi har sett hvordan informantene kan orientere seg harmonisk og funksjonelt, kun ved å høre, samtidig som de selv kan delta i den musikalske samtalen. Det har derfor også vært naturlig å bruke analogien til språk og hvordan gehøret opererer på samme måte i en improvisasjonssetting, i likhet med evnen vi har til å føre en samtale med hverandre (Saussure, 1979; Chomsky, 1989; Monson, 1996; Berkowitz, 2010). Det analytiske gehøret er nært tilknyttet informantenes musikkteoretiske kunnskap, og vi har sett at det på den ene siden muliggjør anvendelse av det musikalske språket og kommunikasjon med medmusikere, mens det på den andre siden kan virke hemmende ved at det kan hindre den intuitive og spontane reaksjonen man kanskje ønsker.

Om temaet *intuisjon*, kom det frem at den umiddelbare reaksjonen på det man hører er nært knyttet til et slags muskelminne, hvor musklene "husker" hvordan fingrene skal plasseres i forhold til det man hører. Dette kan være med på å synliggjøre at gehørets bruk også er en kroppslig aktivitet, som intuitivt kobler det hørte med en fysiologisk reaksjon i kroppen. For eksempel når bassist Hanne forteller at hun alltid refererer til «en tone i hodet, fordi jeg har det i muskelminnet». På samme måte har det også vist seg at gehøret er koblet til en indre visualisering, hvor akkordstrukturer og tonefunksjoner visualiseres gjennom indre bilder av et instrument eller figurative former. Denne visualiseringen kan fungere som et bindeledd

mellom gehøret og den fysiologiske reaksjonen, på den måten at man raskere kan gripe etter tonene på instrumentet. Dette er mulig fordi man har en indre visualisering av akkorden eller tonene man har hørt.

Om temaet *følelser* viste saksofonist Janne til en mer taus dimensjon av gehørets bruk. Hun beskriver hvordan man kan sette toner til en følelse som «helt umulig å forklare». Ifølge Janne kan man enkelt forklare hva man hører, men å forklare hvordan gehøret oppfatter en følelse og deretter gi den toner, er en taus kunnskap. Dette sier noe om gehørets mulighet til å skape musikk, uten nødvendigvis å ha en analytisk eller musikkteoretisk tilnærming.

Informantenes opplevelse av gehørets bruk i improvisasjon, kommer også frem i beskrivelsen av å være i en flyttilstand. I denne tilstanden stenger de alt annet ute og fokuserer kun på aktiviteten. Som pianist Kirsten sier det: «ørene er på stilk og du er fullstendig i øyeblikket». Gehøret blir mer fokusert i en flyttilstand, og det gjør at man blir mer forberedt på hva medmusikerne i et samspill spiller, eller at man kan lytte mer konsentrert etter spesifikke elementer i musikken. Dette henger også sammen med intuisjon, og det informantene forteller om hvordan de intuitivt kan reagere umiddelbart på noe som gehøret oppfatter. Som gitarist Ida sier: «man kommer dit hvor man ikke tenker, og bare lar følelsene styre alt som skal skje». Man spiller i stedet bare på gehøret, uten å analysere eller tenke over hva man gjør.

Gjennom å se på gehørets bruk i lys av disse temaene, kan man forstå mer av hvordan gehøret fungerer i en improvisasjonssituasjon, og de valg man tar på bakgrunn av hva man hører.

PS2

For å kunne si noe om hvordan resultatene er med på å synliggjøre jazzmusikerens ulike kunnskaps- og følelsesdimensjoner i improvisasjon, må vi se nærmere på de ulike temaene. Disse dimensjonene kan også gå over i hverandre, hvor flere av temaene kan ses ut ifra både et kunnskaps- og følelseperspektiv.

Bevissthet handler blant annet om hvordan informantene er bevisst på sin egen musikkteoretiske kunnskap. De er bevisst på hva de selv og andre spiller, og kan sette den musikalske informasjonen inn i et harmonisk og strukturert system. Således er bevissthet en form for kunnskapsdimensjon. Informantene kan også oppleve å bli for bevisst på seg selv. Denne selvbevisstheten kan fremkalle negative følelser, ved at man ikke føler at man har tilstrekkelig musikkteoretisk kunnskap, eller at man opplever musikkteorien som styrende.

Denne formen for bevissthet har da gått over til å være en følelsesdimensjon, hvor det er følelsene som påvirker synet på kunnskapen. For eksempel kan følelsen av at musikkteorien oppleves som styrende, resultere i en angst for å mislykkes, eller i en frykt for ikke å kunne fri seg fra det.

Både analytisk gehør og audiering er begge kunnskapsdimensjoner som fungerer som hjelpemidler for å knytte det vi hører til den musikkteoretiske kunnskapen vi har. De kjennetegnes nettopp ved at de hjelper oss å gjenkjenne akkorder og tonefunksjoner, forstå hva vi selv og andre spiller, kunne forvente og forutsi hva som vil komme, og å respondere på det vi hører i en improvisasjon. Det skapende eller produktive gehøret er i større grad knyttet til følelser, ved at de forholder seg mer til hva man har lyst til å si i en improvisasjon. På den måten blir det, i motsetning til audiering og det rent analytiske, et mer personlig og emosjonelt utgangspunkt for improvisasjonen. Samtidig vil det emosjonelle og analytiske gå over i hverandre, fordi man etter all sannsynlighet vil veksle mellom å vurdere det man spiller emosjonelt og analytisk. En annen følelsesdimensjon i improvisasjonen, er hvordan man utvikler en følelsesmessig relasjon til bestemte tonearter, akkorder eller skalaer. Man utvikler et eget tonespråk basert på hva man føler i musikken og hva man har lyst til å si.

Den tause kunnskapen i improvisasjon har vist seg både å være en kunnskaps- og følelsesdimensjon. Det er mye av vår kunnskap og erfaring som ikke lar seg så lett forklare med ord. Det er en skjult kunnskap basert på erfaring, som vi bare har, og som gjør at vi for eksempel vet hva vi skal spille, eller hva andre kommer til å spille, uten at vi helt kan sette ord på det. På den måten kan den tause kunnskapen være med på å forklare hvorfor musikerne, som jeg snakket om i innledningen, sier at «de bare spiller» når de improviserer. De kan ha en omfattende improvisasjonskunnskap, men ha relativt begrensede muligheter for å sette ord på det som ikke er eksplisitt. Likevel vil jeg hevde at vi har sett mer av hva som skjuler seg bak den tause kunnskapen, gjennom å utforske temaer som bevissthet, oppmerksomhet, fokus, analytisk og skapende bruk av gehør, forhold til musikkteori, intuisjon, visualisering, følelser og *flow*.

I tillegg til å være en skjult kunnskapsdimensjon, kan den tause kunnskapen også være en følelsesdimensjon. Den er nært knyttet til intuisjonen, og hvordan man umiddelbart reagerer på det man hører. Den intuitive reaksjonen baserer seg ofte, som vi har sett, på hva man føler er riktig eller hva man føler at musikken trenger i øyeblikket. Denne følelsesdimensjonen kan også være vanskelig å forklare med ord. For eksempel kan det være vanskelig å forklare

hvordan man kan sette toner til en følelse, eller hvordan man kjenner at man må spille noe, basert på en følelse av at musikken trenger et nytt element akkurat der og da.

Temaet visualisering er en kunnskapsdimensjon som, i likhet med analytisk gehør, fungerer som et hjelpemiddel for å lettere knytte det man hører til den kunnskapen man har. På samme måte kan det også være en følelsesdimensjon, fordi visualiseringen kan være et hjelpemiddel for å knytte det hørte til følelser. For eksempel når trompetist Astrid beskriver at hun ser for seg et landskap, og prøver å leve seg inn i det på en poetisk måte.

Flow i improvisasjon kjennetegnes av at man er i en tilstand hvor man opplever å være fullstendig tilstede i improvisasjonsaktiviteten. Det er en tilstand som oppleves utelukkende positiv, hvor følelsene styrer. På den måten er det en følelsesdimensjon i improvisasjonen. Følelser er i seg selv også en dimensjon i improvisasjon, som kjennetegnes ved at det nettopp er følelser som gir musikken mening hos den som lytter og den som spiller. Noen av informantene har beskrevet hvordan musikk uten følelser, er som musikk uten mening. Andre ser på følelser som mer underordnet, hvor den kreative prosessen oppleves langt større.

Ved å utforske disse kunnskaps- og følelsesdimensjonene hos jazzmusikere, kan man i større grad forstå de kognitive, emosjonelle og praktiske prosessene som skjer hos utøverne når de improviserer. Vi kan også forstå mer av hvordan de benytter de seg av sin kunnskap og erfaring i improvisasjon.

5.1.1. Konklusjon: To tendenser

Det kan virke som at det er spesielt to tendenser som går igjen i veldig mange av temaene i resultatet. Resultatene viser blant annet at det blir lagt stor vekt på forholdet mellom det *å tenke* og *å ikke tenke*. Informantene gir uttrykk for at bevissthet, oppmerksomhet og fokus også handler om hvorvidt man er i stand til å tenke over hva man selv gjør, og hva de andre gjør. Det kan virke som at *å tenke*, i stor grad er forbundet med musikkteoretisk og analytisk tenkning, hvor man tenker over hva man spiller og kan spille. I en improvisasjonssituasjon har man derimot, som jeg har vært inne på tidligere, ikke tid til å tenke, og mange opplever at tenkingen hindrer dem fra å være spontane, kreative og intuitive. Det kan også stoppe flyten. Derfor virker det som om de fleste ønsker nettopp *å ikke tenke* når de improviserer. De vil ikke stoppe opp for å tenke over hva de hører, eller hva som er teoretisk riktig å spille, men i stedet være intuitive og frie. For eksempel når gitarist Ida ønsker å være i flyten, fordi «man ikke tenker og bare lar følelsene styre alt som skal skje». Eller når trompetist Astrid sier at

hun ønsker «å legge alt til side, og tale språket intuitivt, uten å ha noe som helst idé om teori eller andre tanker bak». Dette henger også sammen med bruk av gehøret. Gehøret styres av oppmerksomheten og fokuset vårt, og dersom man må stoppe opp for å tenke over det som gehøret oppfatter, blir gehørets evne til å få med seg annen informasjon kompromittert. Kunnskapen må derfor være internalisert og automatisert i selve handlingen. Når man opplever at man ikke må tenke, får også gehøret en friere rolle til å få med seg større mengder informasjon, uten hindring. Dette bringer oss over til en annen tendens i resultatene, nemlig *frigjøring*.

Som jeg har vært inne på tidligere i oppgaven, kan det virke som at det også er en tendens hos informantene at de ønsker å frigjøre seg fra en analytisk bruk av gehøret, og en analytisk og musikkteoretisk tenkning. De gir uttrykk for at de bevisst frir seg fra å tenke, og jobber mot å ha en fri holdning til improvisasjon. Det er imidlertid ikke sikkert at frigjøring er et mål for informantene i seg selv, men at det heller bare er en måte for jazzmusikere å snakke om improvisasjon på. Uttalelsen fra jazzmusikerne, som jeg viste til innledningsvis, om at de bare spiller når de improviserer, er derfor mest sannsynlig en form for sjargong eller talemåte. Det betyr ikke at de faktisk frigjør seg fra det analytiske eller intellektuelle. Mine informanter har likevel vist at de faktisk prøver å frigjøre seg i måten å tenke på, og i hva de hører etter når de improviserer. For eksempel kan utviklingen av et personlig tonespråk, i likhet med det skapende eller produktive gehøret, være med på å forklare hvordan man ønsker å frigjøre seg fra det analytiske og intellektuelle, og den musikkteoretiske tenkningen. Informantene gir uttrykk for at de ønsker å angripe improvisasjonen på en mer personlig måte, for eksempel som når pianist Kirsten sa at hun var «*fed up* av jazz-språk», og hadde lyst til å gå dypere inn i hva hun selv hadde lyst til å si. Ved å bruke egenkonstruerte oppgaver, som at hun ville spille en «kantete» improvisasjon, viste hun at hun faktisk frigjør seg fra den musikkteoretiske tenkningen.

Flow er i seg selv en frigjørende tilstand, hvor man frir seg fra alle ytre og indre forstyrrelser av selvet. Derfor beskrives det også av informantene som en tilstand som de faktisk ønsker å oppnå, når de improviserer. For eksempel når saksofonist Janne sier at hun prøver «å komme inn i en slags transe», og at det er når hun ikke tenker at hun opplever å spille best. Eller når pianist Geir beskriver flyttilstanden som en tilstand hvor han ikke er tilstede i sitt eget hode, og ikke er «plaget av de tingene som kan være plagsomme».

Informantenes opplevelser av følelser i improvisasjon, sier også noe om at de faktisk frigjør seg fra det analytiske og intellektuelle. Som når bassist Jens sier at han ikke er «en sånn kald intellektuell analytisk type», men i stedet «prøver å legge mye i det». Det viser seg derfor at mine informanter ønsker å frigjøre seg fra analytisk og musikkteoretisk tenkning, og at det ikke bare er en måte å snakke på.

5.1.2. Avslutningsvis om resultatet

Arbeidet med denne studien har vært preget av en hermeneutisk prosess, hvor min forståelse av informantenes utsagn, har vært med å påvirke hvordan de ulike temaene har blitt tolket og fremstilt i denne oppgaven. Resultatene har vist seg å dekke flere forskjellige aspekter knyttet til gehør og improvisasjon. Jeg har blitt nødt til å prioritere bort noe av materialet fra intervjuene, grunnet studiens omfang og oppgavens størrelse. Det vil også være temaer som kunne vært undersøkt, men som jeg ikke har sett på i denne studien. Likevel mener jeg at de temaene jeg har undersøkt, kan være med på å gi et mer nyansert bilde av hvordan jazzmusikere bruker gehøret når de improviserer, og den refleksjonen de gjør seg om sin kunnskap og sine følelser knyttet til improvisasjon. Denne studien har i større grad avdekket hva som skjuler seg bak uttalelsen til jazzmusikere, som jeg viser til i innledningen, om at de bare spiller når de improviserer.

Jeg vil trekke frem hvordan man velger å se på gehøret i et forskningsperspektiv. Jeg mener at man må gå bredere ut for å kunne se på hvordan gehøret brukes i improvisasjon. Det blir etter min mening for snevert å kun ta utgangspunkt i gehørets ulike dimensjoner, som intellektuelt og analytisk gehør, muntlig gehør, produktivt og skapende gehør. Man må også kunne ta utgangspunkt i nærliggende temaer, som for eksempel bevissthet, musikkteoretisk kunnskap, intuisjon, visualisering, følelser og *flow*, for på denne måten å kunne forstå mer av gehørets bruk. Det er fordi gehøret er en viktig evne som muliggjør både kunnskaps- og følelsesdimensjoner i improvisasjon. På samme måte kan også kunnskaps- og følelsesdimensjoner igjen være med på å påvirke bruken av gehøret. I lys av disse temaene vil denne studien derfor være med på å danne et mer nyansert bilde av hvordan jazzmusikere opplever gehørets bruk i improvisasjon.

5.2. Svakheter ved studien

I arbeidet med denne studien har jeg måttet ta et valg om hvor mange informanter jeg skulle ha med. Det kunne kanskje vært mer fordelaktig å ha færre informanter, for å ha muligheten til å gå enda mer i dybden på hvert intervju. Samtidig har jeg kunnet vise til en større bredde i resultatene, ved å intervjuer ni informanter.

Studiens problemstillinger er relativt åpne, og det har på grunn av dette, vært vanskelig å begrense studiens omfang. Jeg har måttet begrense utvalget av temaer, for på den måten å kunne undersøke temaene mer innstendig. Det er derfor sannsynlig at det er andre temaer som kunne vært undersøkt, og som kunne vært interessante temaer med å ha med i denne studien. Det kunne også vært interessant å ha en praktisk del knyttet til oppgaven, som viser hvordan informantene faktisk bruker gehøret når de improviserer. Dette kunne kanskje komplementert refleksjonene og tankene som informantene hadde om gehørets bruk, og de ulike kunnskaps- og følelsesdimensjonene. En praktisk del kunne vært med på å styrke informantenes beskrivelser, og gitt leseren en mer inngående forståelse av temaene som diskuteres i resultatet. Samtidig ville dette ha blitt for omfattende for oppgavens størrelse.

5.3. Forslag til videre forskning

Til videre forskning kunne det vært interessant å se nærmere på de to tendensene *tenke/ikke tenke* og *frigjøring*. Gjennom denne studien har det vist seg å være to høyst aktuelle temaer innenfor improvisasjon, og det ville derfor vært interessant å undersøke dette mer inngående, og hvordan det påvirker improvisasjonen. I den forbindelse, ville det vært interessant å se enda nærmere på de kognitive og emosjonelle sidene ved improvisasjon. Det vil også være aktuelt å ta for seg flere temaer som kan være med på å synliggjøre hvordan gehøret brukes når man improviserer.

Et annet forslag, er å se videre på den tause dimensjonen av kunnskap i improvisasjon. Hvorfor tar man de valgene man tar når man improviserer? Hvordan vet man at man skal gjøre det? I dette arbeidet kunne det vært interessant å bruke andre metodiske tilnærminger. For eksempel kunne man ha observert utøverne under konserter, for å få en mer realistisk situasjon. Det hadde også vært interessant å bruke metoden *stimulated recall*, hvor utøveren kunne fått se seg selv improvisere på video direkte etter en fremførelse, og deretter kommentere hva hun gjør og tenker (Haglund, 2003).

Det kunne også vært interessant å følge færre informanter over tid, for å kunne se på utvikling og forandring i hvordan de opplever sin bruk av gehøret når de improviserer, og om det er andre temaer som dukker opp underveis.

Litteraturliste

- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Bengtsson, I. (1979). Gehør. I *Cappelen musikkleksikon* (Bind 3, Frostmann – Jolson). Oslo: Cappelen.
- Bergby, A. K. & Blix H. S. (2016). Undervisningsfaget hørelære. I H. S. Blix & A. K. Bergby (Red.), *Øre for musikk: Om å undervise i hørelære*. (s. 27–53) Oslo: NMH-publikasjoner.
- Berkowitz, A. L. (2010). *The improvising mind: cognition and creativity in the musical moment*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.
- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. I *Qualitative Research in Psychology* (Bind 3 (Utg. 2), s. 77–101). Hentet 7. mars 2018 fra: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1191/1478088706qp063oa>
- Busterud, G. (2017). Platons problem. I *Store norske leksikon* Hentet 14. mars 2018 fra: <https://snl.no/førstespråkstilegnelse>
- Clarke, E. F. (2005). *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Chomsky, N. (1986). *Knowledge of language: Its Nature, Origin, and Use*. Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Cour, P. la (2017). Økologisk validitet. I *Den Store Danske*. Hentet 25. april 2018 fra: http://denstoredanske.dk/Krop,_psyke_og_sundhed/Psykologi/Psykologiske_termer/økologisk_validitet
- Csikszentmihalyi, M. (2005). *Flow – Optimalopplevelsens psykologi*. Oversatt til dansk av Bent Bjerre. Danmark: Dansk Psykologisk forlag.
- Gehör (2018). I *Store norske leksikon*. Hentet 19. mars 2018 fra: <https://snl.no/gehør>
- Gordon, E. E. (2012). *Learning Sequences in Music. Skill, Content and Patterns*. Chicago: G.I.A. Publications, Inc.
- Haglund, B. (2003). Stimulated recall: Några anteckningar om en metod att generera data. *Pedagogisk forskning I Sverige*, 8 (3), s. 147–157.
- Hambrick, D. Z., Campitelli, G., Macnamara, B. N. (2018). *The Science of Expertise: Behavioral, Neural and Genetic Approaches to Complex Skill*. New York, NY: Routledge.
- Holck, P. (2015). Distal. I *Store norske leksikon*. Hentet 14. mai 2017 fra: <https://sml.snl.no/distal>
- Johansen, G. G. (2003). "Det tredje øyret"; om gehør, improvisasjon og faget gehørtrening i høgre jazzutdanning (Masteroppgave). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Johansen, G. G. (2004). Den indre melodien. Om improvisasjon, gehør og det å trene eit «improvisasjonsgehør». I G. Johansen, S. Kalsnes, Ø. Varkøy (Red.), *Musikkpedagogiske utfordringer: Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis* (s. 180–199). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Johansen, G. G. (2013a). *Å øve på improvisasjon. Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse* (Doktoravhandling). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Johansen, G. G. (2013b). Learning from musicians better than me; The practice of copying from recordings in jazz students' instrumental practice. I I. E. Reitan, A. K. Bergby, V. C. Jakhelln, G. Shetelig, I. F. Øye (Red.), *Aural Perspectives: on musical learning and practice in higher music education* (s. 75–95). Oslo: Norges musikkhøgskole

- Johansen, G. G. (2016). Improvisasjon og gehørtrening. I H. S. Blix & A. K. Bergby (Red.), *Øre for musikk: Om å undervise i hørelære*. (s. 169-181) Oslo: NMH-publikasjoner.
- Kahneman, D. (2013). *Tenke, fort og langsomt*. Oslo: Pax forlag.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Kåss, E. (2017). Proksimal. I *Store norske leksikon*. Hentet 14. mai 2017 fra: <https://sml.snl.no/proksimal>
- Langfeldt, V. H. (2017). *Real time planking; En fenomenologisk undersøkelse av representasjonsformer og assosiasjon i jazzmusikerens harmoniske gehør* (Masteroppgave). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Leininger, M. M. (1985). *Qualitative Research Methods in Nursing*. Orlando, FL: Grune & Stratton Ltd.
- Liverød, S. R. (2013, 21. oktober). Hva er egentlig «magefølelse»? Hentet 29. januar 2018 fra: <http://www.webpsykologen.no/artikler/hva-er-magefolelse-intuisjon/>
- Molander, B. (1996). *Kunnskap i handling*. Gøteborg: Bokförlaget Daidalos.
- Monson, I. T. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Musikkteori (2013). I *Store norske leksikon*. Hentet 3. mai 2018 fra: <https://snl.no/musikkteori>
- NAOB (2018). Safe. I *Det norske akademis ordbok*. Utgiver: Det Norske Akademi for Språk og Litteratur, og Kunnskapsforlaget. Hentet 9. mars 2018 fra: https://www.naob.no/ordbok/safe_3
- Nordbø, B. (2018). Autodidakt. I *Store norske leksikon*. Hentet 19. mars 2018 fra: <https://snl.no/autodidakt>
- Norges musikkhøgskole (2017, 25. september). Studieplan for mastergradsstudiet i anvendt musikkteori. Hentet fra: <https://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull-2017/studier/masternivastudier/mastergradsstudiet-i-anvendt-musikkteori>
- Polanyi, M. (2000). *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus.
- Polkinghorne, D. (2004). *Practice and the Human Sciences: The Case for a Judgment-Based Practice of Care*. Albany: State University of New York Press.
- Reitan, I. E. (2013). Listening to music – with professional ears. A study of orchestral musicians' ways of listening. I I. E. Reitan, A. K. Bergby, V. C. Jakhelln, G. Shetelig, I. F. Øye (Red.). *Aural Perspectives. On Musical Learning and Practice in Higher Music Education* (s. 53–73). Oslo: NMH-publikasjoner.
- Saussure, F. de (1983). *Course in General Linguistics* (Kap. 3). Illinois: Open Court.
- Schön, D. A. (1991). *The Reflective Practitioner: How professionals think in action*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Sloboda, J. A. (1985). *The Musical Mind; The Cognitive Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.
- Snyder, B. (2000). *Music and memory: an introduction*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Svartdal, F. (2015). Cocktailparty-fenomenet. I *Store norske leksikon*. Hentet 19. februar 2018 fra: <https://snl.no/cocktailparty-fenomenet>
- Sveen, U. (2018). Flow-teori. I *Store norske leksikon*. Hentet 23. februar 2018 fra: <https://sml.snl.no/flow-teori>
- Swanwick, K. (1994). *Musical knowledge: intuition, analysis, and music education*. London: Routledge.
- Teigen, K. H. (2017). Subliminal Persepsjon. I *Store norske leksikon*. Hentet 14. mai 2017 fra: https://snl.no/subliminal_persepsjon
- Thoresen, L. (2015). Auditiv sonologi. I *Store norske leksikon*. Hentet 27. februar 2018 fra: https://snl.no/auditiv_sonologi

- Tranøy, K. E. (2018). Intuisjon. I *Store norske leksikon*. Hentet 22. mars 2018 fra:
<https://snl.no/intuisjon>
- Ølnes, Njål (2016). *Frå små teikn til store former: Analysar av det improviserte samspelet med hjelp av auditiv sonologi* (Doktoravhandling). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Ølnes, Njål (2016). Improvisasjonsprosessen i spennet mellom strategi og spontanitet. *Jazznytt*, 241, s.36–40.

Vedlegg

Vedlegg 1: Informasjon til informantene

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet

Jazzmusikerens indre veivalg; en studie av hvordan jazzmusikere bruker sitt gehør i improvisasjon

Bakgrunn og formål

Jeg ønsker å gjøre en studie av hvordan jazzmusikere forholder seg til gehøret når de improviserer. Jeg vil se nærmere på hvordan utvalgte utøvere på forskjellige instrumenter bruker gehøret, og hvordan disse forholder seg til teori og intuitivt spill.

Bakgrunnen for valg av temaet, er fordi jeg som jazzmusiker ofte finner meg selv i den situasjonen, hvor jeg må forholde meg til mange parametere når jeg improviserer. Det er en rekke mer eller mindre bevisste valg som må tas basert på et slags "indre øre". Dette "indre øret" forholder seg til både ytre og indre stimuli, og setter føringer for hvordan man improviserer. Jeg ønsker med denne studien å se nærmere på hva som ligger til grunn for at man tar disse valgene. Problemstilling som skal analyseres er:

Hvordan bruker jazzmusikere sitt gehør når de improviserer?

Hvordan er forholdet mellom teori og intuisjon når en utøver improviserer?

Prosjektet er en del av mitt mastergradsstudium ved Norges Musikkhøgskole i Oslo. Jeg står selv for utvalget av deltakere til intervjuet. Du er forespurt fordi jeg ønsker dyktige profesjonelle utøvere og improvisasjonsmusikere til min studie.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Deltakelse i studien vil innebære et intervju av en varighet på ca. 45-60 minutter. Spørsmålene i intervjuet vil dreie seg om deg som utøver og hvordan du bruker ditt gehør i improvisasjon. Opplysningene og data vil registreres gjennom lydopptak og notater. De vil deretter transkriberes og brukes i min skriftlige masteroppgave.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Det vil kun være undertegnede og min veileder ved Norges musikkhøgskole som vil ha tilgang til personopplysningene. Personopplysningene og lydopptak vil lagres på privat datamaskin og lagres adskilt fra øvrige data.

Du vil ikke kunne gjenkjennes ved navn i publikasjonen av masterarbeidet. Jeg vil bruke informasjon som instrument, studiested og eventuell tilleggsinformasjon som arbeidsmetoder brukt i undervisning, på øverommet og i andre utøvende sammenhenger. Eventuelle

trejpersoner, som tidligere lærere og samarbeidspartnere, vil ikke gjenkjennes ved navn i publikasjon.

Prosjektet skal etter planen avsluttes 17.06.2018. Personopplysninger og lydopptak vil da destrueres. Alt datamateriale vil bli anonymisert ved prosjektslutt i ferdig publisert masterarbeid.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Jonas Kilmork Vemøy på telefon: +47 976 87 509 eller med veileder på telefon: 23 36 71 02.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, NSD - Norsk senter for forskningsdata AS.

Håper du vil være med i studien.

Med vennlig hilsen,

Jonas Kilmork Vemøy

Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vedlegg 2: Intervjuguide

Introduksjon:

- Presentere masterprosjektet og hva intervjuet handler om.
- Formålet med studien.
- Intervjuets varighet - ca. 60 min.
- Studien tar for seg fire forhold:
 - 1) om utøverens bakgrunn og utdanning.
 - 2) om utøverens forhold til improvisasjon og bruk av gehør.
 - 3) om utøverens lytting som improvisator i samspill med andre.
 - 4) om utøverens forhold til bevisste og ubevisste prosesser i improvisasjonen, forhold til musikkteori og intuisjon.
- Opplyse om lydopptak til bruk for transkripsjon
- Minne om at det er en samtale hvor det ikke finnes riktige eller gale svar. Jeg er ikke ute etter å teste kunnskapsnivået til informanten.
- Ikke vær redd for å bruke uakademiske eller lite gjennomtenkte ord.
- Få godkjenning med signatur fra den intervjuede med tillatelse om å bruke uttalelser og kunne gjengi sitater i oppgaven.
- Har informanten spørsmål før vi starter?

1) Om utøverens bakgrunn og utdanning

- Informanten sier sitt navn og instrument
- Musikalsk bakgrunn
 - Hvordan begynte du å spille?
 - Musikk i familien?
 - Korps, privatlærer, kulturskole, o.l.?
 - Musikklinje og/eller folkehøgskole?
 - Hva var det som gjorde at du valgte å begynne med jazz?
 - Når begynte du å improvisere?
 - Hva fascinerte deg?
- Studiested, studieretning, lærere, fag, faglig fordypning,
 - Hvor har du studert og hvilken studieretning/fordypningsområde?
 - Hvilke hovedinstrumentlærere har du hatt?

- Hvordan forholder du deg til musikkteori?
- Hvordan har du jobbet når du skulle tilnærme deg jazz?
- Gehørfaget, gehør i andre fag og improvisasjonsrettet trening av gehør.
 - Hvordan opplevde du gehørundervisningen?
 - Hva sitter du igjen med?
 - Hvordan bruker du den kunnskapen i improvisasjon?
 - Hvordan ble det fokusert på gehør i andre fag?
 - Hvordan jobbet du med gehør i hovedinstrumentundervisningen?
 - Har du drevet med plukking/planking? (evt. hvordan jobbet du?)
 - Har du drevet med transkribering? (evt. hvordan jobbet du?)
 - Hvordan lærer du på gehøret?

2) Om utøverens forhold til improvisasjon

- Hvordan definerer du det å improvisere?
- Hva tenker du når du improviserer?
- Bruker du en form for innfallsvinkel? (evt. hva går den ut på?)
- Hvem/hva forholder du deg til?
- Hvordan angriper du et kor/solo/improvisasjon?
- Hva tenker du da i øyeblikket?
- Hvordan forholder du deg til musikkteori når du improviserer?
- Hvorfor er det eventuelt viktig å kunne musikkteori når man skal improvisere?
- Bruker du elementer hentet fra andre musikere i din improvisasjon (copying)?
- Kan du si noe om hvordan gehøret ditt jobber i en improvisasjon?

3) Om utøverens lytting som improvisator i samspill med andre

- Hva er viktig for deg i et samspill?
- Hva lytter du etter i et samspill?
- Hvordan fungerer gehøret ditt i samspill med andre?
- Hvordan forholder du deg til de du spiller med?
- Hvordan forholder de andre seg til deg?
- Er det instrumenter du lytter mer til enn andre?
- Hvordan er kommunikasjonen mellom dere?
- Hvordan reagerer du på de andre?
- Kan du beskrive en perfekt improvisasjon for deg?
- Hva må til for at du føler at en improvisasjon var bra?

4) Om utøverens forhold til bevisste og ubevisste prosesser i improvisasjonen, forhold til musikkteori og intuisjon

- Kan du si noe om hva du er bevisst på når du improviserer?
 - Kan du si noe om hva du er ubevisst på?
 - Er improvisasjon en ren intuitiv aktivitet eller er det en analytisk tankevirksomhet (med rot i teoretisk tankegang)?
 - Tar du sjanser når du improviserer? (evt. hvordan da?)
 - Er dette evt. viktig for deg å ta sjanser når du improviserer?
 - Tenker du horisontalt eller vertikalt når du improviserer?
 - Tar du hensyn til andre medmusikere under en improvisasjon?
 - Hva skjer inne i hodet ditt når du improviserer?
 - Opplever du noen gang en følelse av flow/flyt?
 - Hva tenker du om flyt?
 - Hvordan er flyt viktig for improvisasjonen?
 - Planlegger du når du improviserer?
 - Er du intuitiv? (evt. hvordan?)
 - Hvordan er intuisjon viktig for improvisasjonen?
 - Kan du forklare hvorfor du gjør det du gjør i en improvisasjon, de valg du tar?
- HUSK – kontrollspørsmål!!!

Avslutning:

- «Jeg har ikke flere spørsmål. Ønsker du å si noe mer eller er det noe du vil spørre om før vi avslutter?»
- Etter intervjuet:
 - Hvordan opplevde du intervjuet?
 - Kan du nevne noen hovedpunkter intervjuet har gitt innsikt i?
 - Jeg kan beskrive undersøkelsens mål nærmere dersom det interessant.
- Husk å be informanten om tillatelse til å bruke eventuell nyttig informasjon som kommer frem etter at lydopptakeren er slått av.

Vedlegg 3: Godkjenning og vurdering fra NSD



Inger Elise Reitan
Senter for fremragende utdanning i musikkutøving Norges musikkhøgskole
Postboks 5190 Majorstuen
0302 OSLO

Vår dato: 21.03.2017

Vår ref: 52719 / 3 / BGH

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 02.02.2017. Meldingen gjelder prosjektet:

52719	<i>Jazzmusikerens indre veivalg; en studie av hvordan jazzmusikere bruker sitt gehør i improvisasjon</i>
Behandlingsansvarlig	Norges musikkhøgskole, ved institusjonens øverste leder
Daglig ansvarlig	Inger Elise Reitan
Student	Jonas Kilmork Vemøy

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 17.06.2018, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Kjersti Haugstvedt

Belinda Gloppen Helle

Kontaktperson: Belinda Gloppen Helle tlf: 55 58 28 74

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.



INFORMASJON OG SAMTYKKE

Utvalget informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskrivet er godt utformet.

INFORMASJONSSIKKERHET

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Norges musikkhøgskole sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal sendes elektronisk eller lagres på privat pc eller mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

PUBLISERING

Det oppgis at personopplysninger skal publiseres. Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte til dette. Vi anbefaler at deltakerne gis anledning til å lese igjennom egne opplysninger og godkjenne disse før publisering.

PROSJEKTSLUTT OG ANONYMISERING

Forventet prosjektslutt er 17.06.2018. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)
- slette digitale lydopptak