

Vokalistar og jazzimprovisasjon

-Fysiske føresetnader og praksis

Ingunn Kvamme-Dalland

Masteroppgåve i musikkvitenskap

Vår 2008

Føreord

Tematikken vokalistar og jazzimprovisasjon er noko eg har interessert meg for lenge, og det å skulle skrive masteroppgåve såg eg på som eit glimrande høve til å setje meg meir inn i dette feltet. Likevel sto denne problemstillinga lenge i fare for å verte forkasta, av di eg trudde dette var eit felt ingen andre enn eg sjølv kunne ha interesse av. Eg vil rette ein stor takk til Guro Gravem Johansen, som med si hovudfagsoppgåve "Det tredje øyret" inspirerte meg til å likevel satse på denne problemstillinga. Takk for god og grundig (bi-)rettleing, og for all hjelp på vegen med å orientere meg i jazzimprovisasjonens verd, både teoretisk og musikalsk. Takk også til rettleiar Petter Dyndahl for nyttige kommentarar.

Takk til Torbjørn Kvamme-Dalland for friske synspunkt på problemstillinga og gode faglege diskusjonar, og for å vise at det går an å bli ferdig med masteroppgåva. Kjersti Dalland skal ha takk for korrekturlesing og for å hjelpe meg å halde på målet, også i akademisk samanheng.

Eg vil også rette ein stor takk til mine intervjupersonar som har delt av sine kunnskarar og erfaringar, og vore villige til å tenke høgt rundt eit felt som kan vere vanskeleg å gripe med tanken; samtalanene med dykk har vore både lærerike og inspirerande. Ein stor takk også til medmusikantar som har måtta finne seg i "forhøyr" om korleis dei tenker i improvisasjonssituasjonen, for å dele tankar og synspunkt rundt improvisasjon, og for å skape magiske augneblinkar i sine improvisasjonar.

Oslo, januar 2008

Ingunn Kvamme-Dalland

<u>I PROBLEMSTILLING OG SENTRALE PREMISS.....</u>	1
1. INNLEIING.....	1
1.1. PROBLEMSTILLING.....	2
2. SENTRALE OMGREP	3
2.1 STANDARDJAZZ	3
2.2. AVGRENSING MOT ANDRE MUSIKKFORMER	5
2.3. KVA ER IMPROVISASJON?	6
3. RAMMER FOR IMPROVISASJON INNAN STANDARDJAZZ	11
3.1 HARMONIORIENTERT IMPROVISASJON	12
3.2. HARMONISKE RAMMER INNAN STANDARDJAZZ.....	13
3.3 TONEVAL FOR IMPROVISASJON	15
4. METODE.....	24
4.1. LITTERATURSTUDIUM SOM METODE	25
4.2. EMPIRISK FORSKING	26
4.3. DEN HERMENEUTISKE SIRKEL	26
4.4. DET KVALITATIVE FORSKINGSINTERVJUET	28
5. INTERVJUA.....	30
5.1. UTVELJINGA AV INTERVJUPERSONAR	30
5.2. STRUKTURERINGA AV INTERVJUA.....	32
5.3. SPØRSMÅLA	32
5.4. RAMMENE RUNDT INTERVJUA	33
5.5. TRANSKRIPSJONEN AV INTERVJUA	34
<u>II FYSISKE OG KOGNITIVE FØRESETNADER</u>	37
6. GEHØR	40
6.1. INDRE GEHØR.....	41
6.2. INTELLEKTUELT GEHØR.....	42
6.3. MUNNLEG GEHØR	43
6.4. PRODUKTIVT GEHØR.....	43
6.5. ABSOLUTT GEHØR OG RELATIVT GEHØR	44
6.6. MOTORISKE ASPEKT VED GEHØR.....	44
7. KUNNSKAP OG FERDIGHEITER	46
7.1. KVA ER KUNNSKAP?	46
7.2. KROPPSLEG KUNNSKAP OG PRAKTISK KUNNSKAP	48
7.3. SANSEMODALITETAR.....	52

7.4. KVA SLAGS AKTIVITET ER JAZZIMPROVISASJON?	54
8. MUSIKK OG KOGNITIV PSYKOLOGI	58
8.1. MUSIKK OG KOGNITIV TEORI.....	59
8.2. MUSIKK OG MOTORIKK.....	62
8.3. STEMMEAPPARATET	67
9. OPPSUMMERING AV TEORIDELEN.....	73
<u>III VOKALISTAR OG IMPROVISASJON I PRAKSIS</u>	<u>74</u>
10. MUSIKALSK LÆRINGSVEG.....	74
10.1. GEHØR	76
10.2. REPERTOARET	79
10.3. PLAY	83
10.4. EKSPERTKOMPETANSE	85
11. OPPLEVING AV IMPROVISASJONSPROSESSEN	87
11.1. VISUELL FORSTERKING.....	88
11.2. MOTORIKK.....	89
11.3. ANDRE ASPEKT VED IMPROVISASJONSOPPLEVINGA.....	94
12. OPPSUMMERING AV INTERVJUA.....	97
<u>IV DISKUSJON.....</u>	<u>99</u>
KJELDER.....	102

I Problemstilling og sentrale premiss

How can you tell that there's a vocalist at your front door at 4 a.m. in the morning?

- She doesn't have the time, forgot the key and doesn't know how to get in.

1. Innleiing

Føremålet med denne oppgåva er å sjå nærare på feltet vokalistar og jazzimprovisasjon. Innan temaet jazzimprovisasjon finst det svært mykje litteratur, både akademisk litteratur og meir praktisk retta litteratur, men det ser ut til at mykje av denne litteraturen er skriven meir med tanke på instrumentalistar enn på vokalistar. Eg ynskjer å sjå på prosessen med å lære seg *handverket* jazzimprovisasjon slik det artar seg for ein vokalist, og kva for mentale prosessar som pregar sjølve improvisasjonsprosessen for ein vokalist.

Bakgrunnen for valet av emne er mi erfaring med improvisasjon som songar innan jazztradisjonen, og også som songlærer privat og i kulturskulen. Under arbeidet med å utvikle meg som improvisator har eg ofte funne det frustrerende å ikkje ha knappar å trykke på, og eg har opplevd at det er vanskeleg å kople inn eit elles velfungerande gehør i ein improvisasjonssituasjon. Slike frustrasjonar har eg også gjenkjent hos elevar og medstudentar som prøver å bevege seg inn i jazzens og improvisasjonens verd. Samstundes er det mange instrumentalistar som peikar på at det eigentleg burde vere enklare for songarar å improvisere; vi kan jo synge dei tonane vi vil utan å måtte tenke på kva for knappar vi skal trykke på. Likevel meiner eg å registrere at det i mange musikkmiljø rår ei oppfatning av at vokalistar er dårlege på jazzimprovisasjon.

Eit aspekt som er særmerkt med jazz, er at utøvarane ofte får stor plass til improvisasjon i musikken. Innan mykje annan rytmisk musikk, som pop og rock, er det vanleg med både piano-, gitar- og saksofonkor, men innan jazzen vert det i større grad forventa at alle instrument skal improvisere over heile rundar med låtskjema; også vokal, trommer og bass. Improvisasjonsstrekka er også ofte lenger innan jazzen enn innan andre rytmiske sjangrar. Eg har undra meg over at det er relativt sjeldan eg høyrer jazzvokalistar synge kor over eit akkordskjema, i forhold til kor ofte eg høyrer blåsarar, pianistar, gitaristar og bassistar gjere det same. Det verkar som det å kunne improvisere stilriktig over eit akkordskjema er ei evne som vert forventa av alle instrumentalistar innan jazzsjangeren, men som i mindre grad vert forventa av vokalistar som elles held eit høgt musikalsk nivå. Likevel kan det verke som om vokal improvisasjon er noko instrumentalistar ikkje i særleg grad kvir

seg for; mange instrumentalistar syng jo frasane samstundes som dei spelar. Eg har også høyrd tallause døme på instrumentalistar som improviserer vokalt på eit mykje høgare nivå enn dei fleste jazzvokalistar, sjølv om det heilt klart finst fleire døme på vokalistar som er dyktige improvisatorar.

Min eigen og andre songarar sin frustrasjon, saman med at eg rundt meg registrerer ei utbreidd haldning om at vokalistar er ”dårlege” improvisatorar, har fått meg til å undre meg over om det er noko i vilkåra for instrumentet som gjer at det er *vanskelegare*, eller *annleis*, for vokalistar å improvisere over avanserte harmoniske strukturar enn det er for instrumentalistar. Eg lurar på om det er grunnleggande annleis for ein musikar å improvisere *utan* eit fysisk og visuelt instrument utanfor seg sjølv, enn *med* eit slikt instrument. Ein må sjølv sagt anta at det å improvisere uansett vert farga av kva slags instrument ein spelar, og at det vil vere stor skilnad på både måten ein tenker på, og kva slags musikalske valmoglegheiter ein har, når ein improviserer på ulike instrument, som til dømes piano eller gitar. Eg antar likevel at det å synge står i ei særstilling samanlikna med dei andre instrumenta, fordi ein ikkje har noko visuell eller fysisk hjelp utanfor seg sjølv.

Eg ynskjer å sjå på korleis vokalistar lærer det å improvisere stilriktig innan jazzsjangeren, og kva for rolle kroppen og det fysiske instrumentet spelar i høve til gehøret i denne samanhengen.

1.1. Problemstilling

Problemstillinga i denne oppgåva vil såleis verte:

Korleis oppnår vokalistar ferdigheiter innan jazzimprovisasjon, og korleis vert improvisasjonsprosessen opplevd for ein vokalist innan denne sjangeren?

Med omgrepet jazzimprovisasjon, meiner eg improvisasjon innan den delen av jazzen som vert kalla standardjazz. Dette omgrepet vil eg diskutere og klargjere meir i kap. 2. Alle utøvarar innan musikk, og særleg jazz, kan seiast å improvisere meir eller mindre, også når dei ikkje er i ein solistisk situasjon. Det er svært vanleg at vokalistar utbroderer melodien når dei syng ein jazzlåt, eller at dei endrar rytmikk eller tekst, noko som også må sjåast på som improvisasjon. Men den typen improvisasjon eg ynskjer å sjå på, er den som går føre seg over heile låtens akkordskjema, og der éin utøvar, i ein eller fleire ”rundar” improviserer fram nye melodilinjer. I vokalistar sitt tilfelle skjer dette som oftast på nonsens-stavingar. Denne typen

improvisasjon vert gjerne omtala som å *spele kor (eller synge kor)*. Når eg vidare i oppgåva nyttar omgrepet *jazzimprovisasjon*, er det denne typen improvisasjon eg tenkjer på.

For å få svar på denne problemstillinga, vil eg sjå på ulike teoriar omkring læring av musikalske ferdigheiter og gehør, og forholdet mellom kropp og intellekt når det gjeld læring og memorering av musikalske strukturar. Eg vil forsøke å finne ut om prosessen med jazzimprovisasjon kan sjåast på som den same for ein instrumentalist og ein vokalist. For å kunne seie noko om dette, må eg først sjå på korleis improvisasjonsprosessen går føre seg for instrumentalistar. Eg vil ta føre meg både instrumentalistar si oppleving av denne prosessen, og ulike teoriar og undersøkingar om improvisasjon, kognitive prosessar og kropp. Deretter vil eg diskutere i kva grad desse teoriane kan nyttast for vokalistar. Til sist i oppgåva vil eg intervjuje tre ulike jazzvokalistar om deira veg til å lære dei kunnskapane og ferdigheitene dei har innan jazzimprovisasjon, og kva dei meiner er viktig i sjølve improvisasjonsprosessen.

2. Sentrale omgrep

I denne problemstillinga er det to omgrep som eg ynskjer å presisere meir nøyaktig før eg går vidare. Eg vil kort greie ut om omgrepet standardjazz, og deretter forklare kva eg legg i omgrepet improvisasjonsferdigheiter innan denne sjangeren.

2.1 Standardjazz

Omgrepet *jazz* har etter kvart har vorte utvida til å omfatte svært mykje ulik musikk. I sjølve ordet *standardjazz* kan det ligge ei slags implisitt forståing om at dette er "kjernen" i jazzen, i motsetnad til andre av jazzens undersjangrar som t.d. frijazz, fusion eller latinjazz, for å nemne nokre. For dei fleste vil nok omgrepet *jazz* i seg sjølv vere synonymt med standardjazz. Vidare vil eg kort diskutere ulike definisjonar på omgrepet standardjazz, for å klargjere kva for musikalsk landskap denne oppgåva vidare skal halde seg i.

I oppslagsverket *The New Grove Dictionary of Jazz*, definerer Robert Witmer omgrepet *standard* slik:

Standard. A composition, usually a popular song, that becomes an established item in the repertory; by extension, therefore, a song that a professional musician may be expected to know. Standards in jazz include popular songs from the late 19th century (e.g. *When the saints go marching in*), songs from Broadway musicals and Hollywood films by composers such as George Gershwin, Jerome Kern, Harold Arlen, Irving Berlin, Cole Porter, and Richard Rogers, and tunes newly composed by jazz musicians (e.g.

Thelonius Monk's *Round Midnight*, Dizzy Gillespie's *A Night in Tunisia*, and John Coltrane's *Giant Steps*). Jazz musicians themselves, however, distinguish further between these categories, referring to the first as comprising dixieland standards, the second as unqualified or mainstream standards, and the last as jazz standards; it is the consensus that the essential repertory of standards is comprehended within the mainstream category (Witmer 1996:1155).

Omgrepet *standard* refererer altså til ein komposisjon som har etablert seg i repertoaret til jazzmusikarar, og som jazzmusikarar vert forventa å kunne. Omgrepet spenner over ein lang periode, frå seint på 1800-talet til etter 1960, og innan musikarmiljøet er det vanleg å dele inn standards i ulike underkategoriar. Likevel finn ein hovudtyngda av standardlåtar innanfor kategorien *mainstream*. James Lincoln Collier gjev i same oppslagsverk ein definisjon av omgrepet mainstreamjazz:

Mainstream jazz. A term coined in the 1950s by Stanley Dance to describe the work of contemporary musicians working in the swing idiom of the 1930s and 1940s. However, it is now more widely used of any jazz improvised on chord sequences in the essential solo style developed by Louis Armstrong and others in the late 1920s. As time goes on and new styles of jazz lend elements to the mainstream, the term has come to be used more broadly, though most writers would still exclude the free or aleatory jazz of the avant garde, fusion styles (notably jazz-rock), and Dixieland and other traditional forms from any definition of mainstream jazz. (Collier 1996:743)

Mainstreamjazz er i følgje denne definisjonen altså ein stilart som bygger på swingjazzen, men som har teke opp i seg andre jazzstilartar, sjølv om dei fleste vil meine at stilartar som dixieland, avantgarde og fusion ikkje høyrer heime under mainstreamjazz. Det er innan desse rammene at hovudtyngda av *standards* ligg.

Vi ser altså at *standards*, i følgje desse definisjonane, kan innebere alle jazzens stilartar frå tidleg dixieland til bebop, men at hovudtyngda av standardmaterialet ligg innfor det som vert kalla mainstreamjazz, som bygger på swingjazzen frå 1930- og 40-talet. Men andre definisjonar set bebop utanfor standardomgrepet: i boka *Listening to Jazz* skil Jerry Coker mellom *be-bop tunes* og *standard tunes*:

Standard tunes are not significantly different from bebop tunes, in terms of the approach taken by the improviser. The chord progression is the primary mover, and it generally has a harmonic rhythm that is only slightly slower than the average be-bop tune (remember that standard tune progressions are often re-used as foundation for be-bop tunes), and only a slightly more traditional approach to chord sequences and chord structures. Perhaps the chief difference is the wider range of tempos generally evidenced in standard tunes (Coker 1978:62).

Sjølv om Coker vel å skilje desse to omgrepa, meiner han likevel at det ikkje er så stor skilnad mellom dei. Skilnaden mellom *standard tunes* og *be-bop tunes* ligg, i følgje Coker, ikkje så mykje i verken akkordmaterialet eller utøvaren si tilnærming til improvisasjon over låtane, men i det at *standard tunes* er mindre avgrensa med omsyn til tempo enn det *be-bop tunes* er. Improvisasjonane kan nok vere litt meir tradisjonelle innan *standard tunes*, men denne skilnaden er ikkje vesentleg. Slik eg forstår Cokers omgrep *standard tunes*, er det samanfallande med Witmers *mainstream standards*.

Vidare i denne oppgåva vil eg nytte det norske ordet *standardlåt*, eit ord som ser ut til å vere godt innarbeidd i alle norske jazzmiljø eg kjenner til, som samanfallande med Witmers definisjon på *standards*. Stadardrepertoaret består såleis av standardlåtar, låtar som har vorte kjende for dei fleste jazzmusikarar, særleg frå swingens gullalder på 1930- og 1940-talet, men også frå bebop-epoken, sjølv om hovudtyngda av låtmaterialet ikkje vil vere herfrå. Standardlåtar finn ein som regel samla i notert form i såkalla *real books* eller *fake books*, som det finst tallause typar av, og som kan sjåast på som ein slags kanon når det gjeld låtar ein jazzmusikar bør kunne. Ein sjanger der repertoaret er standardlåtar, vel eg å kalle *standardjazz*. Dette omgrepet vil i stor grad vere samanfallande med det amerikanske uttrykket *mainstream jazz*, men eg vel å bruke omgrepet *standardjazz*, eit norsk uttrykk som etter mi oppfatning er godt innarbeidd i språket til norske jazzmusikarar.

2.2. Avgrensing mot andre musikkformer

Det harmoniske grunnlaget innan standardjazz har ein karakteristisk struktur som særmerkar sjangeren. Standardjazzen skil seg frå annan populærmusikk ved at standardlåtar som regel har oftare akkordskift og større tettleik av modulasjonar enn poplåtar, noko som gjer det meir krevjande for ein improvisator å velje kva for tonar ein vil bruke for å bygge opp ein improvisasjon. Innan svært mykje populærmusikk er låtane gjerne er bygd opp av færre akkordar, og har få eller ingen modulasjonar. Dette gjer at ein improvisator ofte vil kunne bruke enklare harmonisk materiale (t.d. pentatone skalaer) gjennom heile akkordskjemaet på ei poplåt. For ein improvisator innan denne sjangeren er fokus oftare på rytmikk, tematikk eller dynamikk, enn harmonikk. Sidan fokus i denne oppgåva er særleg på det harmoniske, er det føremålstenleg å fokusere på ein sjanger som standardjazz framfor andre rytmiske sjantrar.

På den andre sida har eg valt å avgrense mot andre jazzformer og friare musikkformer, som t.d. frijazz. Grunnen til denne avgrensinga er at det på sett og vis er snevrare rammer for improvisasjon innan standardjazz enn innan frijazz, noko som gjer det meir interessant for meg å sjå på improvisasjonsferdigheiter innan standardjazz, der det i større grad er mogleg å vurdere musikalske handlingar som ”riktige” eller ”gale”. Derek Bailey nyttar omgrepa *idiomatisk* og *non-idiomatisk* improvisasjon for å skilje mellom desse improvisasjonsformene:

I have used the terms 'idiomatic' and 'non-idiomatic' to describe the two main forms of improvisation. Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque – and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called 'free' improvisation (Bailey 1980:4).

Baileys bruk av omgrepet *jazz* forstår eg i denne samanhengen som *standardjazz*. Innan jazz (eller standardjazz) ber improvisasjonen preg av at ein uttrykker idiomet, og såleis spelar musikalske frasar som gjer at det framleis høyrer ut som jazz. Innan fri improvisasjon, eller frijazz, er fokuset ikkje å spele ”riktige” tonar over det harmoniske underlaget, men snarare å utforske nye musikalske vegar, og unngå å falle inn i kjente mønstre. Slik eg ser det, er utfordringane for ein improvisator innan frijazz originalitet, kommunikasjon og energi snarare enn å uttrykke koherente harmoniske og melodiske idear.

Dette er sjølv sagt forenkla framstillingar av dei ulike sjangrane, og det finst mange døme på overlapping – det finst heilt klart ein del poplåtar med vel så avansert harmonikk som mange standardlåtar, og mykje friare musikk har tydelege harmoniske føringar for improvisasjon. I denne samanhengen er det likevel standardjazzens *krav til harmonisk oversikt* eg ser som spesielt interessant med tanke på vokalistar og improvisasjon. I kapittel 3 vil eg gå litt nærare inn på kva for ferdigheiter eg meiner ligg til grunn for improvisasjon innan standardjazz, og då med særskild fokus på harmonikk.

2.3. Kva er improvisasjon?

Omgrepet *improvisasjon* er ikkje noko improviserande musikarar nyttar i særleg utstrekning om det å improvisere. Dei fleste musikarar eg kjenner, refererer til det å improvisere over eit akkordskjema som å spele eit *kor*, eller å spele ein solo. Bailey har også registrert at omgrepet improvisasjon vert lite nytta av improviserande musikarar sjølv, og skriv om dette:

The word improvisation is actually very little used by improvising musicians. Idiomatic improvisors, in describing what they do, set the name of the idiom. They 'play flamenco' or 'play jazz'. (...) There is a noticeable

reluctance to use the word, and some improvisers express a positive dislike for it. I think this is due to its widely accepted connotations which imply that improvisation is something without preparation and without consideration, a completely ad hoc activity, frivolous and inconsequential, lacking in design and method (Bailey 1980:5).

Bailey forklarer improviserende musikaner si motvilje mot omgrepet improvisasjon med at dei opplever at omgrepet kan insinuere at det dei held på med er ei aktivitet som er tilfeldig og uplanlagt, noko som ikkje budd eller gjennomtenkt. Eg har ikkje spurt improviserende musikaner eg kjenner om kvifor dei ikkje nyttar dette omgrepet om det å improvisere, og veit ikkje om Baileys forklaring kan gjelde også norske jazzmusikaner, men eg ser heller ikkje grunn til å tru noko anna. Det kan også tenkjast at noko av årsaka til at omgrepet vert lite nytta av jazzmusikaner, er at improvisasjon innan denne sjangeren er ein så viktig del av den musikalske utøvinga at dei fleste jazzmusikaner opplever det kunstig å skilje ut improvisasjon som ein separat prosess. På ein måte kan ein seie at musikaner innan denne sjangeren improviserer heile tida. I denne oppgåva vel eg likevel å nytte omgrepet, av di eg ikkje finn noko anna ord som er dekkjande nok for denne prosessen. I dette delkapittelet vil eg utforske og klargjere omgrepet improvisasjon, slik eg vel å nytte det i oppgåva.

Verbet *improvisere* vert i Kunnskapsforlagets framandordbok definert slik: *frembringe uten forberedelse, arrangere i all hast*¹. Definisjonen peikar på to aspekt: 1) at improvisasjon er noko som ikkje er førebudd, og 2) at improvisasjon er noko som skjer i all hast. Eg vil ta føre meg og diskutere desse påstandane, og byrjar med del 2 av definisjonen. Å seie at improvisasjon er å arrangere i all hast er ein påstand som kan gje inntrykk av at improvisasjon er noko ein tyr til når ein er fullstendig opprødd og ikkje har andre løysingar for handa, ei slags reserveløysing når ting ikkje går som planlagt. I daglegtale vert ordet også gjerne nytta på denne måten. Svein-Halvard Jørgensen (2006) skriv om denne måten å sjå på improvisasjon på:

Med hovedvekt på det uforberedte blir det å improvisere forstått som beskrivende for handlinger som er uordnede, tilfeldige og usammenhengende i forhold til et mønster. Slik blir improvisasjon en nødløsning skapt av uventede og uønskede situasjoner. Vi vil fortrinnsvis unngå å havne i de situasjoner hvor vi tvinges til slike mindre gode løsninger; våre handlingsvalg skal være styrt av forutsigelighet forankret i rasjonelle avveininger (Jørgensen 2006:49)

¹ Fremmedord blå ordbok, Kunnskapsforlaget 2000

Jørgensen tek vidare i artikkelen eit oppgjer med dette synet på improvisasjon som ei nødløysing, og peikar på at improvisasjon er essensielt for vår evne til å navigere gjennom livet:

Alle er vel enige i at det er ønskelig, og absolutt nødvendig, at vi lærer oss å bli gode navigatorer i det komplekse landskap som vår fysiske og kulturelle/sosiale verden utgjør. Her er intuisjon og improvisatoriske ferdigheter grunnleggende, og all virkelig forståelse innenfor spesialiserte kunnskapsområder avhenger av den samme evnen til å forvalte kunnskap ”i kroppen”. Enkelt og greit er det slik at vi må kunne improvisere for å møte de utfordringer som navigeringen stiller oss ovenfor; *improvisare necesse est!* (ibid:68)

Jørgensen meiner at improvisasjon ikkje må sjåast som ei annanrangs løysing, men som ei evne som er viktig for å meistre mange ulike felt av livet. Innan jazzsjangeren, og i mange andre musikalske samanhengar, er det å kunne improvisere noko som vert sett på ikkje berre som ein stor styrke, men ofte også som ein føresetnad for å meistre sjangeren i det heile.

I fylgje den fyrste delen av framandordbokas definisjon på improvisasjon; *frembringe uten forberedelse*, vert musikalsk improvisasjon det å spele noko utan å ha budd seg på førehand. Andre definisjonar vektlegg også dette aspektet ved improvisasjon. I oppslagsverket *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, vert verbet *improvise* definert som: *compose or play (music), speak or act without previous preparation.*² Men kva vil det eigentleg seie å vere budd på førehand? Er det å ha øvd gjennom nøyaktig det du har tenkt å framføre, eller kan det å ha sett seg inn i akkordskjemaet til ei låt, eller å ha improvisert over andre liknande låtar tidlegare, også vere førebuing til ei framføring av improvisasjon? Dersom vi skal forstå denne definisjonen heilt ordrett, vert uttrykket musikalsk improvisasjon eit omgrep som gjeld berre dei tilfella der utøvaren ikkje har førebudd seg på nokon som helst måte; verken ved å studere akkordskjema, memorere ein tekst eller eit musikkstykke, eller tenke over kva for uttrykk ho vil formidle. Utøvaren av musikken må såleis vere heilt tom for tankar om musikken, heilt til den augneblinken då ho byrjar å spele. Mange improviserande musikarar ser også ut til å ha denne haldninga til det å improvisere, som til dømes Doc Cheatham, her sitert i Berliner (1994):

”I have no idea what I’m going to do when I take a solo.(...) That’s the thing I don’t understand myself, and I’ve been asked about it so many times. When I play a solo, I never know any more about what I am going to play than you do.” (Berliner 1994:2)

² *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, 1989

Andre improviserende musikaner vektlegg det handverksmessige elementet ved improvisasjon, slik som Wynton Marsalis:

”Jazz is not just, “Well, man, this is what I feel like playing.” It’s a very structured thing that comes down from a tradition and requires a lot of thought and study.” (Berliner 1994:63)

Desse to musikaner tilhører same musikalske tradisjon, nemleg jazzen, og dei er begge improviserende utøvarar. Likevel har dei tilsynelatande ulik tilnærming til det å improvisere. Men kan det tenkast at dei likevel arbeider nokså likt med tilnærminga til improvisasjon, berre at dei vektlegg *ulike delar* av opplevinga? Sannsynlegvis kan begge desse utsagna vere riktige når det er snakk om improvisasjon. Dei treng heller ikkje vere direkte motsetnader; ein kan ha øvd på jazz og jazzprogresjonar i mange år, og likevel ikkje vite nøyaktig kva for tonar ein kjem til å spele i sin neste improvisasjon. På ein måte kan vi seie at improvisasjon er begge desse tinga; strukturert planlegging og komponering i augneblinken. Jørgensen (2004) utforskar i avhandlinga *På sporet av improvisasjonens potensiale* det improvisatoriske elementet ved aktivitetane jazz og snowboardkjøring, og skriv:

Begge aktivitetar [jazzimprovisasjon og frikjøring på snowboard] lar improvisasjonspotensialet foldes ut gjennom en aktivitet hvor grunnleggende kompetanse ligger som en nødvendig basis. Det er med andre ord ekspertkompetansen som danner grunnlaget for aktivisering av improvisasjonspotensialet, hva dette samspillet resulterer i er således overraskende men ikke tilfeldig (Jørgensen 2004:88).

Jørgensen peikar på at det ligg ein ekspertkompetanse bak det å improvisere, og at det klingande produktet av jazzimprovisasjon er overraskende, men ikkje tilfeldig. I kapittel 4.1. vil eg kome attende til omgrepet ekspertkompetanse, og undersøkje korleis ein opparbeidar seg denne typen kompetanse som ligg bak jazzimprovisasjon.

Ei tradisjonell forståing av improvisasjon innan standardjazz har vore å sjå på det som ein individuell prosess; at ein utøvar spelar ein solo over eit akkordunderlag som dei andre utøvarane produserer etter eit felles akkordskjema. Tidlegare jazzforskning har tradisjonelt sett mest på dei vala solisten gjer i forhold til dette akkordunderlaget, men utan å trekkje inn samhandlinga mellom solisten og dei andre musikaner. Innan nyare forskning på jazzimprovisasjon er det fleire som har teke til orde for ei breiare forståing av denne typen improvisasjon. Dersom til dømes ein saksofonist improviserer over eit akkordskjema, medan piano bass og trommer spelar dette akkordskjemaet under, er dette to prosessar som må sjåast i samheng med kvarandre, og ikkje som lausrivne frå einannan. Monson (1996) tek føre seg interaksjonen mellom ulike instrument innfor jazzsjangeren:

The harmonic and melodic expertise of the soloist, which is essential to competent jazz improvisation, must be expressed against the rhythmic flow generated by the musically sociable rhythm section (Monson 1996:70).

Også Berliner vektlegg det kollektive aspektet ved improvisasjon, og har via dette aspektet stor merksemd i boka *Thinking in Jazz*. Her syner han mellom anna korleis dei ulike instrumenta i rytmeseksjonen påverkar både kvarandre og soloinstrumentet under ein solo:

(...) within the reciprocal relationships between soloists and supporting players, interesting ideas that originate in any part can influence others, leading to various kinds of imitative interplay (Berliner 1994:358).

Berliner beskriv den imitative interaksjonen som kan gå føre seg mellom kompinstrument og soloinstrument, eller kompinstrumenta imellom. Ein frase frå solisten sin improviserte solo kan til dømes plukkast opp av eitt av dei andre instrumenta og dermed påverke retninga improvisasjonen beveggar seg i vidare.

Hodson (2007) syner i si analyse av ei innspeling av Thelonius Monk-låta *Rhythm-A-Ning* at interaksjonen mellom soloinstrument og rytmeseksjon påverkar ikkje berre det formmessige forløpet i improvisasjonen, men også det harmoniske forløpet:

The analysis of "Rhythm-A-Ning" shows that, in a sense, jazz musicians literally make the changes in performance; that is, the specific harmonic progressions they choose to play may be flexibly realized, often changing from simple to complex within a single performance, and the precise form that these progressions take are the result of an interactive process of negotiation between the performers (Hodson 2007:74).

Sjølv om det kollektive aspektet ved improvisasjon heilt klart kunne vore interessant å sjå på i denne samanhengen, vel eg likevel i denne oppgåva å sjå bort frå dette aspektet, og å sjå på solisten si rolle som lausriven frå resten av muskarane. Eg ynskjer heller å fokusere på det gehørmessige ved improvisasjon, det å vite kva for tonar ein syng og kva for tonar ein har til rådvelde, framfor det å kommunisere med dei andre muskarane, som sjølv sagt også er ein viktig del av det å verte ein dyktig improvisator. Sidan eg i denne oppgåva ynskjer å sjå på vokalistar sine særskilde føremoner og ulemper når det gjeld harmonisk jazzimprovisasjon, ser eg ikkje det interaktive aspektet som så relevant i denne samanhengen. Eg trur heller ikkje at det nødvendigvis utgjer nokon skilnad kva for instrument ein spelar når det gjeld interaksjon med andre muskarar.

I denne oppgåva vel eg altså å nytte omgrepet improvisasjon om ein aktivitet som ber preg av ei stor grad av førebuing, men som også inneber å skape nye (musikalske) vegar i augneblinken. Musikalsk improvisasjon er ikkje noko som må sjåast på som annanrangs

samanlikna med komposisjon eller interpretasjon, og må heller ikkje vurderast etter dei same rammene som desse. Eg vel vidare i oppgåva å sjå bort frå det kollektive aspektet ved improvisasjon, og ser på akkordgrunnlaget som statisk, sjølv om dette vert ei forenkling av improvisasjonsprosessen. Det er altså berre *solisten* si rolle som improvisator eg vil sjå på i denne oppgåva, sjølv om improvisasjon er eit sentralt element også for dei instrumenta som til ei kvar tid ikkje spelar solo.

3. Rammer for improvisasjon innan standardjazz

I dette kapitlet vil eg ta føre meg og klargjere dei rammene eg meiner standardjazzimprovisasjon beveger seg innan. Pressing kallar denne typen rammer for *referansen* (the referent):

Central to improvisation is the notion of the 'referent'. The referent is an underlying formal scheme or guiding image specific to a given piece, used by the improvisor to facilitate the generation and editing of improvised behaviour on a intermediate time-scale. (...) If no referent in present, or if it is devised in real-time, we speak of 'free' or 'absolute' improvisation. This is much rarer than referent-guided, or 'relative' improvisation (Pressing 1984:346).

Ein kan altså seie at standardjazzimprovisasjon er ei form for *relativ* improvisasjon, i motsetnad til *absolutt* improvisasjon, der idealet gjerne er å ikkje passe inn i ei særskild musikalsk ramme. Ein utøvar innan standardjazztradisjonen forhold seg til ein referanse av underliggande harmoniske strukturar. Dillan (2004) problematiserer Pressing sin påstand om at såkalla "fri" improvisasjon ikkje forhold seg til referansar, og hevdar at all improvisasjon, også fri improvisasjon, handlar om å ha eit stort arsenal av referansar (Dillan 2004:169). I denne samanhengen meiner eg likevel det er føremålstenleg å etablere eit skilje mellom improvisasjon innan standardjazz og friare jazzformer, av di referansane i dei ulike sjangrane uansett gjev heilt ulike rammer for den improviserande utøvaren.

Eg vil sjå litt nærare på kva for ferdigheiter som implisitt vert forventa av ein improvisator innan standardjazz. Ferdigheiter innan improvisasjon kan delast inn i mange ulike parameter, som til dømes harmonikk, melodiføring, dynamikk, rytmikk og form, for å nemne nokre. I denne samanhengen er det hovudsakleg parameteren *harmonikk* eg er interessert i å sjå nærare på, sidan det er denne parameteren som vert viktigast vidare i oppgåva. Grunnen til at eg vel å fokusere på harmonikk framfor andre parametrar som er viktige i improvisasjon, er at eg meiner det er nettopp her utfordringa ligg for vokalistar samanlikna med instrumentalistar. Når det gjeld meistringa av parametrar som rytmikk,

melodiføring, dynamikk, kommunikasjon eller form, ser eg ikkje nokon grunn til at dette skulle vere annleis for ein vokalist enn ein instrumentalist. Den vidare framstillinga av omgrepet improvisasjonsferdigheiter vil difor vere prega av at eg medvite har valt å fokusere på parameteren harmonikk.

3.1 Harmoniorientert improvisasjon

Standardjazz er kjenneteikna av ein *harmonibunden* improvisasjonsform. (Dybo 2005:96). Dybos omgrep harmonibunden vel eg i denne samanhengen å omskrive til *harmoniorientert*, sidan eg meiner omgrepet ”bunden” kan antyde at den improviserande musikaren ikkje har eigne valmoglegheiter i denne typen improvisasjon. Innan ein harmoniorientert improvisasjonsform er det funksjonsharmoniske underlaget sentralt for vala den improviserande musikaren tek, men den enkelte musikal har likevel ei mengd ulike alternativ med omsyn til toneval over dette underlaget. Uansett må utøvaren kjenne til akkordprogresjonane som det skal improviserast over, og vite kva for tonar ho vil bruke på dei ulike progresjonane. Dette vert også understreka av Paul F. Berliner i boka *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*:

Learners must also master the chord progression of each piece as a fundamental guideline because of its roles in suggesting tonal material for the melody's treatment and in shaping invention to its harmonic-rhythmic scheme (Berliner 1994:71).

Tonevalet i improvisasjon har altså samanheng med det underliggende harmoniske materialet, og ein utøvar innan sjangeren vert forventa å ha oversikt over dette. I tillegg må ein improvisator vite kva for tonar som fungerer over det harmoniske underlaget, og ha evna til å bruke desse i improvisasjon. Val av harmonisk materiale i improvisasjon er eit felt som er omfattande nok til å fylle ei masteroppgåve i seg sjølv, og det finst svært mykje litteratur om feltet, både metodisk og meir teoretisk retta litteratur. Den metodiske litteraturen omfattar dei tallause ”kokebøkene” for jazzimprovisasjon, slik som t.d. Jamie Aebersolds play-a-long bøker, som har over 100 ulike titlar eller volum. Andre viktige forfattarar innan denne sjangeren er Jerry Coker, med bøkene *Improvising Jazz* (Coker 1964) og *Jerry Coker's Complete Method for Improvisation: For all Instruments* (1997) og David Baker, med boktitlar som *Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Musicians*³ (Baker 1983),

³ Det å lære seg jazzimprovisasjon ved hjelp av slike bøker, vert populært kalla ”ABC-metoden”, utleidd av etternamna til dei mest nytta forfattarane; Aebersold, Baker og Coker.

men ei mengd andre titlar av ymse forfattarar er tilgjengelege på marknaden⁴. På den teoretiske sida finn vi bøker som Mark Levines *The Jazz Theory Book*, George Russells *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, og David Liebmans *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Desse bøkene, om enn med noko ulike fokus, gjev alle ei grundig gjennomgang av moderne jazzharmonikk. I kapittel 3.2 og 3.3 vil eg gå nærare inn på høvesvis dei harmoniske rammene, og valmoglegheitene ein improviserande muskar har innanfor desse rammene. Sidan dette er felt som begge er svært omfattande, vil eg berre gje eit omriss av desse felta, og syner til dei ovanfor nemnte bøkene for utfyllande informasjon.

3.2. Harmoniske rammer innan standardjazz

Harmonikken i standardjazz bygger på klassisk funksjonslære. Funksjonslære inneber at alle tonar og akkorder har ein relasjon til tre hovudfunksjonar, og bygger på trinna til grunntonens skala med tersoppbygde akkordar på kvart skalatrinn. Første trinn vert kalla tonika, fjerde trinn vert kalla subdominant og femte trinn vert kalla dominant. Dei andre trinna med akkordar er underfunksjonar av desse tre.⁵ Jazzharmonikk har mykje til felles med klassisk funksjonsharmonikk, men i staden for omgrepa subdominant, dominant og tonika, nyttar ein innan standardjazzen gjerne romartal som nemning på dei ulike akkordane, i forhold til deira relasjon til førstetrinnet. Førstetrinnsakkorden frå ein jazzharmonisk synsvinkel vert kalla I, andretrinnsakkorden II, og så vidare. Harmonikken i standardlåtar er bygd opp rundt II-V-I-progresjonar, altså akkordgangar frå andretrinnsakkorden, via femtetrinnsakkorden, til førstetrinnsakkorden⁶. Denne typen progresjonar kan verte sett saman i lange rekker etter kvarandre. På denne måten vil det tonale senteret heile tida forandre seg, og akkordane får sin funksjon etter sin relasjon til nye førstetrinnsakkordar, og ikkje etter kva for relasjon dei har til låtas opphavlege grunntone. Som vi ser, består II-V-I-progresjonen av to fallande kvintar etter kvarandre. Fallande kvintforbindelsar er, saman med fallande små sekundforbindelsar, dei sterkaste og mest karakteristiske progresjonane innan jazzharmonikk (Tveit 1994:84). Forbindelsen II-V er sterkt tonalitetskapande, og det er såleis ikkje uvanleg innan

⁴ Eit søk på www.amazon.com på søkeordet "jazz improvisation" gjev treff på over 2.500 boktitlar, fleirtalet av desse er metodiske bøker (søk gjennomført 03.04.07).

⁵ www.musikkordboken.no

⁶ Denne progresjonen kan sjåast på som ei vidareføring av den tonale kadensen (IV-V-I) kjend frå klassisk funksjonslære.

standardjazz å utelate I-akkorden etter at ein har etablert tonearten med II-V- forbindelsen, og i staden gå vidare til ein ny II-V- forbindelse i same toneart, eller ein annan toneart (Tveit 1994:75). Det er også vanleg å nytte substitusjonsakkordar i II-V-I- progresjonar. Eit døme på dette kan vere å bytte ut progresjonen IIm7-V7-I med IIm7-bII7-I (Tveit 1994:88). Dette vert gjerne kalla tritonussubstitusjon, av di ein byter ut dominantakkorden med ein septimakkord som ligg eit tritonussprang unna.

Innan jazzharmonikken er det vanleg å dele inn akkordane i seks ulike grupper⁷: dominantakkordar, mollakkordar, durakkordar, forminska akkordar, forstørra akkordar og halvforminska akkordar. Her kjem ei kort forklaring på dei ulike gruppene av akkordar:

- *Dominantakkordar* er alle durakkordar med liten septim
- *Mollakkordar* inkluderer alle mollakkordar, utanom dei som har senka kvint
- *Durakkordar* er alle durakkordar som ikkje har liten septim
- *Forminska akkordar* er alle akkordar bygd opp av to eller tre små tersar oppå kvarandre
- *Forstørra akkordar* er alle akkordar sett saman av to store tersar
- *Halvforminska* akkordar er alle mollakkordar med senka kvint (Baker. s.2)

Desse gruppene har kvar sine ulike ”reglar” for kva for mettingstonar som kan nyttast saman med akkordtonane (ibid:29). Omgrepet metningstone vert av Sigvald Tveit definert slik: ”*En metningstone er en tone som legges til en akkordstruktur uten at akkordens funksjon dermed endres*” (Tveit 1994:92). Mettingstonar er sett inn i eit system der ein ser på akkorden som bygd opp av tersar stabla oppå kvarandre, der 1. 3. og 5. trinn saman dannar treklangen som definerer akkorden med omsyn til grunntone og om det er dur eller moll. Legg ein på ein ters til over desse tonane, kan ein få ein stor septim(h) eller liten septim(b). I tillegg til tonane som allereie er i akkorden, har ein ulike mettingstonar ein kan bruke. Desse ulike

⁷ Dette er ikkje den einaste inndeling som er vanleg. Ingelf (1994) opererer til dømes med fem grupper; dominant-, moll-, dur-, dim-, og halvforminska akkordar. Det er likevel i praksis liten skilnad på dei ulike inndelingssystema.

metningstonane er: #5, b5 6, 7⁸, Δ7, 9, b9, #9, 11, #11, 13 og b13. Som vi ser, er desse tonane til saman alle tonane i ein kromatisk skala, med unntak av grunntone, durtesr og rein kvint. Det å vite kva for mettingstonar som kan nyttast på ulike akkordar, er ein sentral del av handverket jazzimprovisasjon.

Desse harmoniske rammene gjer standardjazz til ein krevjande sjanger å improvisere innan, av di det harmoniske underlaget i ei standardlåt kan endre seg svært raskt samanlikna med andre sjangrar der improvisasjon er eit viktig element. Det at akkordunderlaget endrar seg heile tida, gjer at ein som improvisator konstant må gjere nye vurderingar i høve til tonevalet. Ein tonalitet høver gjerne for to eller tre akkordar i rekkjefylgje, og så må ein nytte ein heilt annan tonalitet på dei to eller tre neste akkordane, og slik fortset det gjerne. I tillegg til raske skift i tonalitetstjensle, er akkordane ofte farga med ulike, til dels svært spenningsfylte, mettingstonar. Ein improvisator må kunne høyre kva for mettingstonar som vert nytta av dei akkompagnerande instrumenta, slik at tonevala i improvisasjonen samsvarar med dei andre muskarane sine ”fargeleggingar” av akkordane. Desse faktorane kan vere krevjande nok for instrumentalistar, men eg vil meine at det for vokalistar – som berre har øyrene sine å stole på, og ikkje knappar å trykke på – til tider kan opplevast svært krevjande å henge med på harmonikken og samstundes prøve å skape meiningsfylte improviserte melodilinjer.

3.3 Toneval for improvisasjon

Innan dei harmoniske rammene for standardjazz er det viktig for utøvaren å ha eit medvite forhold til kva for tonar som skapar mykje spenning i forhold til akkordunderlaget, og kva for tonar som skapar lite spenning. Omgrepa spenning og avspenning kan i denne samanhengen oversetjast med dissonans og konsonans. Å spele grunntonen i ein akkord, skapar til dømes lite spenning, av di den er fullstendig konsonerande med akkordunderlaget. Kvinten er også ein tone som vert rekna som lite spenningsfylt; den er konsonerande, og seier ikkje noko om i kva for retning progresjonen går. Akkordens ters og septim er meir spenningsfylte tonar å bruke, av di dei begge er leietonar til høvesvis septim og ters i neste akkord, dersom akkordane beveger seg i kvintgangar. I tillegg har ters og septim i ein durseptimakkord eit

⁸ Liten septim vil ifølgje Tveit sin definisjon ikkje vere ein metningstone dersom den vert nytta i ein durakkord, av di den vil endre akkordens funksjon(ein liten septim vil gjere ein durakkord om til ein dominantakkord). I ein mollakkord, derimot, vert det naturleg å rekne liten septim som ein metningstone.

innbyrdes tritonusforhold, noko som verkar dissonerande. Ters og septim er likevel svært lite spenningsfylte samanlikna med ulike andre mettingstonar, som nemnt ovanfor. Eg vil vidare forsøke å gje eit omriss av korleis ein improvisator kan tenkje når det gjeld toneval over det harmoniske grunnlaget i standardjazzimprovisasjon. Det må understrekast at det finst svært mange måtar å tenkje på, og mange ulike system for improvisasjon, men eg vil her presentere nokre grunnleggande teoretiske retningslinjer, primært henta frå Mark Levines *The Jazz Theory Book*.

Det å velje tonar i ein improvisasjon ut frå den enkelte akkord, vert gjerne kalla for ei *vertikal* tilnærming, medan improvisasjon generert frå ein tonalitet som går over fleire akkordar vert kalla ei *horisontal* tilnærming. I løpet av 50- og 60-talet gjekk det føre seg ein slags revolusjon med omsyn til måten jazzmusikarar tenkte på når det gjaldt toneval i improvisasjon. Før denne tida var den vertikale tilnærminga rådande; ein valte tonane i ein improvisasjonssituasjon ut ifrå den underliggande akkorden sine mettingstonar. Tidleg i jazzhistoria var det vanlegast å nytte tonar som grunntone, ters, kvint og septim som harmonisk materiale for improvisasjon, men etterkvart byrja musikarar også å velje tonar som låg lenger utanfor den opphavlege akkorden:

In the early days of jazz, there were no courses in improvisation, jazz theory, and the like, because there weren't any jazz schools. Musicians improvised mainly off the melody of a tune, and off the notes of the chords. Thinking about a chord went something like this: "On a D-7 chord, play D-F-A-C, the root, 3rd, 5th, and 7th of the chord." In the 1930s, a more advanced musician such as Duke Ellington, Coleman Hawkins, Art Tatum or Lester Young might say "you can also play E-G-B, the 9th, 11th and 13th of a D-7 chord." (Levine 1995:31).

Etterkvart byrja musikarane også å tenke horisontalt; å velje tonar i forhold til skalaer. Denne skalatenkinga har utvikla seg til eit sinnrikt system, og nye skalaer, saman med nye måtar å nytte desse på, har utvikla seg vidare heile tida. Samstundes spelar dei fleste jazzmusikarar framleis dei same tonane over ein Dm7-akkord. Det som har endra seg, er måten musikarar tenker på. I dag er det vanlegare å velje tonar for improvisasjon ut frå ein skala, enn ut frå akkorden si oppbygning, sjølv om det er akkurat dei same tonane ein har til rådvelde i begge tilfella. I fig. 1 ser vi korleis alle tonane i ein utvida Dm7-akkord også utgjer ein dorisk skala når dei vert plassert i rekkjefylgje frå grunntone til grunntone. I den første takten er tonane stabla oppå kvarandre i rekkjefylgja grunntone, ters, kvint, septim, 9, 11 og 13, og i den andre takten er dei same tonane nytta for å lage ein skala.

Fig. 1: Dorisk



Akkorden og skalaen er som vi ser to sider av same sak, av di dei inneheld dei same tonane. Dei fleste musikarar vil likevel meine at det er enklare å tenkje på desse tonane som ein skala, enn som ein stor stabel av tersar oppå kvarandre. Som Levine skriv: *"The reason jazz musicians think of scales, or modes, when they improvise, is because it's easier than thinking in terms of chords."* (Levine 1995:32).

Eit vanleg problem når det er snakk om skaler innan jazzimprovisasjon, er at slike skalaer ofte vert spelt diatonisk rett opp og ned over den akkorden dei høyrer til. Dette er eit problem særleg nybegynnarar innan jazz ofte lid under, og instrumentalistar kan lett setje seg fast i denne måten å nytte skalaene på:

A chord lasts for two beats, a second say, and the melody is played rapidly, with four or more notes for every beat in a four-beat measure. Now a run for a chord A was started near the middle of the keyboard and rose up, while the path I knew best for chord B started at the middle also. So I began going up with a fast, sputtering, nervous scale course, and the next chord came up and I had to shoot back down to the middle of the keyboard to get the thing I knew how to do well done for it, and then came the next chord (Sudnow 2001: 33).

Sudnow syner korleis skalaene "låste" måten han spelte på i byrjinga, då kvar enkelt akkord var synonymt med ein spesifikk skala, og desse skalaene kunne han berre byrje frå dei tonane han hadde øvd på å byrje skalaen på. Etterkvart lærer dei fleste jazzmusikarar å nytte skalaene som eit utgangspunkt for å skape melodiar over det harmoniske grunnlaget, i staden for å spele skalaene i seg sjølv, noko som fort vert musikalsk uinteressant.

Levine (1995) hevdar vidare at ein improviserande musikal kan finne harmonisk materiale til å spele over så godt som alle typar akkordar ved hjelp av fire skalaer:

- Durskala
- Melodisk moll-skala
- Forminska skala
- Heiltoneskala

Eg vil vidare gje ei kort presentasjon av desse ulike skalatypane, men utan å gå nærare inn på implikasjonar for improvisasjon. Eg ynskjer berre å gje eit omriss av det harmoniske materialet det vert forventa at ein jazzimprovisator har ei viss oversikt over, for å kunne gje eit bilete av kor det er eg meiner ”skoen trykker” for vokalistar når det gjed jazzimprovisasjon. For utfyllande detaljar syner eg til bøker som t.d. *The Jazz Theory Book* (Levine 1995) eller *Jazz Improvisation* (Baker).

Innan durskalatypane finn vi i følgje Levine (1995) alle dei modale skalaene⁹. Desse er ulike skalaer som alle tek utgangspunkt i ein vanleg durskala, men som er ulike *omvendingar* av denne skalaen; det vil seie at dei byrjar og sluttar på ulike trinn i skalaen. På denne måten får vi sju ulike skalaer:

Fig. 2 Kyrkjjetoneartane

The figure displays seven musical staves, each representing a different church mode. Each staff begins with a treble clef and a specific chord symbol above the first few notes. The modes and their corresponding chord symbols are:

- Ionisk:** C Δ
- Dorisk:** D m7
- Frygisk:** E susb9
- Lydisk:** F Δ #4
- Mixolydisk:** G7
- Eolisk:** A m6
- Lokrisk:** H m7b5

The notes on each staff are written in a sequence that illustrates the unique intervallic structure of each mode, starting from the root of the mode and moving through the scale.

⁹ Modale skalaer vert også gjerne kalla kyrkjjetoneartar, sjølv om dette er ei nemning som vert mindre og mindre nytta.

Kvar av desse modale skalaene kan nyttast som improvisasjonsgrunnlag over ulike typar akkordar. Akkordane som vanlegvis vert kopla til dei ulike skalaene, står øvst til venstre over kvar skala. Den neste skalatypen i fylgje Levine, er dei skalaene som er utleidde frå melodisk moll i oppgang. Desse fylgjer same system som dei modale skalaene, men der dei modale skalaene alle er utleidde frå ein vanleg durskala, er denne typen skalaer utleidde frå ein melodisk mollskala i oppgang:

Fig. 3: Melodiske mollskalaer

The figure displays seven melodic minor scales in C minor, each on a single staff in treble clef. The scales are as follows:

- Melodisk mollskala:** Chord $Cm\Delta$. Notes: C, D, E \flat , F, G, A, B.
- Lydisk forstørra skala:** Chord $Dsusb9$. Notes: C, D, E \flat , F, G, A, B, C.
- Lydisk dominantskala:** Chord $E\flat\Delta\#5$. Notes: C, D, E \flat , F, G, A, B, C.
- Halvforminska skala:** Chord $F7\#11$. Notes: C, D, E \flat , F, G, A, B, C.
- Alterert eller forminska heiltoneskala:** Chord $Cm\Delta/G$. Notes: C, D, E \flat , F, G, A, B, C.
- Alterert eller forminska heiltoneskala:** Chord $A\#7b5$. Notes: C, D, E \flat , F, G, A, B, C.
- Alterert eller forminska heiltoneskala:** Chord $B7alt.$. Notes: C, D, E \flat , F, G, A, B, C.

Den melodiske mollskalaen er opphav til fleire ulike skalaer som inneheld mange mettingstonar, slik som lydisk forstørra, lydisk dominantskala, halvforminska skala og alterert skala. Skalaene på andre- og femtetrinnet er sjeldnare nytta enn dei andre, og har ikkje noko namn (anna enn kanskje *andre- eller femtetrinnsskala i melodisk moll*). Levines tredje skalatype, forminska skalaer, består av to ulike skalaer, nemleg heil/halvtoneskala og halv/heiltoneskala, her vist frå c:

Fig. 4: Forminska skalaer



Begge desse skalaene består som vi ser av vekselvis heile og halve trinn oppover, halv/heiltoneskala byrjar med eit halvt trinn, og heil/halvtoneskala med eit heilt trinn. Halv/heiltoneskala vert vanlegvis nytta over dominantakkordar, medan heil/halvtoneskala vanlegvis vert knytt til forminska akkordar. Dette er skalaer som kan vere nokså greie å få inn i fingrane for t.d. ein gitarist, pianist eller saksofonist. Det kan sjølvsagt vere teknisk vanskeleg for instrumentalistar å lære seg desse skalaene på ein slik måte at dei "sit i fingrane", men dersom ein ser nærare på dei, ser ein at desse skalaene i alle 12 toneartar, eigentleg berre er tre ulike skalaer, sidan skalaene repeterer seg sjølve etter ein liten ters.

Til sist i Levines system over skalaer som er essensielle for jazzimprovisasjon, har vi heiltoneskalaen.

Fig. 5 Heiltoneskala



På same måte som dei forminska skalaene, er heller ikkje heiltoneskalaen noko ein instrumentalist må terpe inn i alle 12 toneartar. Tenker vi oss litt om, ser vi at det berre finst to heiltoneskalaer; den som begynner på c (eller d, e f#, g# eller a#), og den som begynner på c# (eller d#, f, g, a, eller h).

I tillegg til dei skalaene Levine presenterer som dei mest essensielle, finst det ei mengd andre skalaer som er vanlege å nytte innan jazzimprovisasjon, som til dømes bebop-skalaer¹⁰, pentatone skalaer og blueskala. Desse skalaene vil eg ikkje gå nærare inn på her. Eg har nøyd meg med å kort skissere dei harmoniske områda eg meiner best illustrerer

¹⁰ Bebop-skalaer er utleidd av nokre av skalaene presentert ovanfor, med ein ekstra gjennomgangstone, slik at skalaen får 8 tonar og ikkje 7.

skilnaden mellom vokalistar og instrumentalistar når det gjeld jazzimprovisasjon. Mykje av det harmoniske materialet presentert ovanfor inneheld ei stor grad av tonesamansetnader som tradisjonelt er dissonnerande. Instrumentalistar må – strengt teke – berre kunne desse skalaene motorisk for å kunne nytte dei i ein improvisasjonssituasjon, medan vokalistar er nøydd til å ha slike skalaer integrert i gehøret på ein annan måte, og mange av desse skalaene inneheld harmonisk materiale som kan vere krevjande for gehøret. Nokre av skalaene utleidde frå melodisk moll inneheld mange mettingstonar, og den siste skalaen i melodisk moll-gruppa, den altererte skalaen, inneheld alle mettingstonar som er mogleg. Dette tonematerialet kan vere svært utfordrande reint gehørmessig. Også heil/halvtoneskala og halv/heiltoneskala vil eg anta er krevjande å få inn i gehøret, på grunn av mange kromatiske rørsler. I improvisasjonssituasjonar er det nokså vanleg at solisten nyttar seg av slike skalaer, sjølv om den underliggande akkorden ikkje nødvendig samsvarar med den valte skalaen. Til dømes er den lydiske dominantskalaen eller den altererte skalaen nokså vanlege skalaer å nytte over ein vanleg dominantakkord sjølv om akkorden ikkje er notert, eller spelt (av kompet) med altereringar. På denne måten kan solisten skape musikalsk spenning, ved å bevege seg inn og ut av harmonigrunnet som kompet presenterer. Det kan vere ei utfordring for vokalistar å finne dei ulike mettingstonane, særleg dersom desse ikkje er uttalt i kompet.

Denne framstillinga er berre eit svært korfatta omriss av harmoniske valmoglegheiter ein improviserande jazzmusikar har til rådvelde, og det finst mange andre typar system som tek føre seg desse valmoglegheitene. Det er heller ikkje slik at skalatenking er den einaste måten å tenkje på tonevalet i jazzimprovisasjon på, sjølv om det er nokså vanleg. Mange jazzmusikarar tenkjer også i form av akkordar og dei ulike mettingstonane som kan nyttast over desse akkordane når dei improviserer. I praksis vert det likevel liten skilnad på dei harmoniske fylgjene av dei ulike måtane å tenkje på. Imidlertid er det fleire stemmer som kritiserer den musikkteoretiske måten å arbeide på med omsyn til jazzimprovisasjon (Kenny 1999, Birkett 1995). Birkett (1995) seier om skalatenking innan improvisasjon:

For a number of years I have been unhappy with the strategy proposed by the 'chord scale syllabus' system, in which improvisation is presented in terms of scale choices for chord symbols. Whilst it certainly gives students notes to play, it does not seem to offer any reasons for playing anything in particular (Birkett 1995:vi).

Mi erfaring er at ein del musikarar også ser ut til å ha ei liknande haldning til slike teoretiske system for jazzimprovisasjon, og hevdar at t.d. skalatenking kan gjere at utøvarar ikkje får utvikla sitt individuelle særpreg. Min presentasjon av desse skalaene som eit slags

harmonisk ”rammeverk” for improvisasjon, må difor seiast å representere eit reduksjonistisk syn på jazzimprovisasjon, av di eg i denne oppgåva ikkje vel å fokusere på det som alltid vil vere det viktigaste aspektet ved improvisasjon, nemleg kreativitet.

Vi ser at det harmoniske grunnlaget for jazzimprovisasjon omfattar mykje avansert tonalt materiale med til dels høg tettleik av mettingstonar. Men sjølv om det finst visse retningslinjer for bruk av mettingstonar, er det framleis ei smakssak i kor stor grad utøveren vil bruke høvesvis akkordtonar og mettingstonar, og ulike utøvarar gjer ulike val når det gjeld dette:

On the one hand, Benny Bailey praises Miles Davis for emphasizing chord tones in his melodies, making “beautiful choices so deeply into the harmony. It’s much harder to play that way,” he explains, “than to play a lot of notes.” On the other hand, Herbie Hancock remembers an evening in which his performance “had gotten into a rut,” and Davis advised him to avoid the “butter notes” in this instance. Hancock interpreted the butter notes as being the “fat notes, the obvious notes that tell tale what you’re doing,” notes such as the third and the seventh. Reasoning that leaving them out might lead him “in another direction,” Hancock implemented the strategy and enjoyed renewed success in his solos, eliciting the most enthusiastic response of the week from the audience (Berliner 1994:250).

Berliner illustrerer at det på mange måtar er ei smakssak i kor stor grad den enkelte utøvar vel å bruke mettingstonar i improvisasjon. Enkelte gongar er det riktig å halde seg stort sett innan akkordtonane i ein improvisasjon, andre gonger kan det vere riktigare å forsøke å unngå desse. Eg meiner likevel det er essensielt for ein utøvar å ha mulighet og evne til å bruke desse metningstonane, sjølv om ho godt kan velje å ikkje bruke dei. Det er også ei utbreidd oppfatning at jo dyktigare ein vert som utøvar, jo større harmonisk oversikt oppnår ein, og jo lenger “utanfor” den grunnleggande harmonikken kan ein spele:

”The more your level of hearing gets better, the more you can hear complicated kinds of ideas, and assuming that you are technically proficient enough, you can execute those ideas. By more complicated ideas, I mean ideas that would be both longer in length and make use of notes that might be considered outside the chord.” (Kenny Barron i Berliner 1994:250).

Det er likevel viktig å ikkje gå seg vill i skogen av tilgjengelege mettingstonar, og fokus må uansett alltid vere på kva som høyrer bra ut, og ikkje kva som teoretisk sett vert riktig:

For the most part, it is the relative mixture of pitches inside and outside of the harmony that creates interesting melodies. “Playing inside the changes means playing enough of the important notes of the chord progression at important times,” Chuck Israels says. “A good solo might be

very free, but every once in a while it loops or hooks into an essential note that describes the harmonic change..." (Berliner 1994:250)

Slik Chuck Israels beskriv det, er det altså blandinga mellom tonar henta frå det harmoniske underlaget, og tonar utanfor det harmoniske underlaget, som gjer at ein (improvisert) melodi vert interessant.

Innan stilriktig improvisasjon over eit standardjazzskjema, er det likevel ikkje nok å kunne spele tonar som har ein gjennomtenkt relasjon til det harmoniske underlaget. Tonane ein spelar må ha ei rekkjefylgje og ei frasing som vil opplevast som meiningsfylt for lyttaren. I denne samanheng er det naudsynt å ha ei viss kjennskap til "jazzspråket", å vise lyttaren at det ligg ei viss historisk forståing bak dei frasane ein vel å spele. Opp gjennom jazzhistoria har det etablert seg eit slags språk beståande av musikalske frasar frå dei mest kjente muskarane sine komposisjonar og improvisasjonar. Slike frasar har mange namn, og Berliner presenterer her nokre døme på nemningar for slike frasar:

Veterans refer to the discrete patterns in their repertory storehouse s vocabulary, ideas, licks, tricks, pet patterns, crips, clichés, and, in the most functional language, things you can do(Berliner 1994:102).

Berliner beskriv kvar enkelt muskar si "samling" av slike frasar, altså dei frasane som er internaliserte i gehør og instrument, som *repertory storehouse*. Eg vel å bruke omgrepet *repertoaret* om dette fenomenet vidare i oppgåva. Dersom omgrepet repertoaret skulle verte nytta annleis, som til dømes om ei samling låtar, vil eg spesifisere dette. Om enkeltfrasane som finst i eit slikt repertoar, vel eg å bruke omgrepet *licks*, av di dette er det omgrepet eg sjølv er mest fortruleg med, og eit omgrep eg som regel opplever at andre jazzmuskarar forstår.

Når det gjeld slike licks, er det viktig for ein utøvar å kjenne til dei, men om mogleg enno viktigare å vite når og korleis ein skal bruke dei. For muskarar innan standardjazztradisjonen går det heile tida føre seg ei konstant vurdering med omsyn til i kor stor grad ein ynskjer å spele desse licksa, og i kor stor grad ein ynskjer å prøve å skape nye tonesamansetningar. Det å ha mange licks integrert i repertoaret sitt, og å bruke desse mykje i improvisasjon, kan vere både ei føremon og ei ulempe:

One common basis for (...) criticism is the overuse of conventional jazz vocabulary, the very opposite condition to lacking roots. In rehearsal, a band leader once stopped an newcomer's solo at its outset, scolding, "Everyone plays like that on a Spanish tune. If you can't think of anything else to play, let's play a different tune." Some patterns, however, reveal a soloist's comprehensive knowledge of jazz literature. "You can always tell

cats who have the whole body of the music down by the licks that they play, because there are certain licks that are phrased a certain way that you just won't know unless you've listened to a lot of music."(Berliner 1994:254).

Vi ser altså at standardjazz er ein sjanger med nokså konkrete krav til harmoniske improvisasjonsferdigheiter. Ein improvisator bør kunne bevege seg raskt mellom ulike toneartar, sidan modulasjonar er svært vanleg innan sjangeren. Ho bør også i augneblinken kunne ta avgjerder om kva for mettingstonar eller skalaer som fungerer over det harmoniske underlaget, finne fram til desse, og veve dei inn i improviserte melodilinjer. I tillegg bør ho kunne bruke akkordtonar og mettingstonar saman i eit blandingsforhold som gjer at improvisasjonen vert harmonisk interessant. Improvisatorar innan standardjazz vert også i nokon grad forventa å ha eit repertoar som inneheld ein del typiske frasar frå tradisjonen, og ha evna til å nytte desse, samstundes som ho også vever desse frasane saman på ein interessant måte, og skapar nye frasar i improvisasjonssituasjonen.

"You know, anybody can play a composition and use far-out chords and make it sound wrong. It's making it sound right that's not easy."

Thelonious Monk, 1961¹¹

4. Metode

Eg ynskjer i denne oppgåva å sjå på feltet vokalistar og jazzimprovisasjon frå fleire ulike synsvinklar. Eg vil undersøke ulike teoriar om samanhengen mellom kropp og læring, og sjå på ulike undersøkingar som kan seie noko om korleis dette kan arte seg for vokalistar. Til sist vil eg intervju tre vokalistar om deira erfaringar og opplevingar med jazzimprovisasjon. Ein kan såleis seie at prosjektet er basert på to ulike vitenskaplege metodar; studiet av litteratur, både teoretisk og empirisk, og intervju. I dette kapitlet vil eg klargjere desse metodane, kva for vitenskapsteoretisk posisjon eg vel, og kva for fallgruver ein må vere klar over når ein går inn i eit slikt prosjekt. Eg vil først sjå på ulike teoriar som seier noko om forholdet mellom instrumentalistar og jazzimprovisasjon, og deretter sjå om dei fysiske føresetnadene som ligg til grunn for instrumental jazzimprovisasjon kan overførast til vokalistar. Til sist vil eg intervju tre jazzvokalistar om deira erfaringar og opplevingar av jazzimprovisasjon.

¹¹ <http://www.monkzone.com/silent/biographyHTML.htm>

4.1. Litteraturstudium som metode

Eg ynskjer å kaste lys over emnet vokalistar og jazzimprovisasjon frå tre ulike vinklar. For det første vil eg sjå på teoretisk litteratur om emnet, og då frå ein pedagogisk, fenomenologisk, psykologisk og motorisk synsvinkel. For det andre vil eg referere til ulike undersøkingar som tek føre seg tilhøvet mellom kropp og persepsjon, og tilhøvet mellom stemme og gehør. Del I og II av oppgåva vil innehalde gjennomgang og diskusjon av ulik litteratur som eg meiner kastar lys over tilhøvet mellom det å improvisere vokalt, og det å improvisere på eit instrument. I del III av oppgåva vil eg sjå på korleis improviserande jazzvokalistar forhold seg til det å improvisere vokalt; korleis dei har lært det dei gjer, og kva dei tenker om å improvisere som vokalistar.

Glaser og Strauss (1967, i Alvesson og Sköldberg 1994) meiner at for mykje litteraturstudium i eit forskingsprosjekt kan representere ein fare for at ein vert for bunden av tidlegare autoritetar på området. Ein kan ende opp med å sjå berre dei same problemstillingane som tidlegare teoriar har presentert, og ikkje vere open for nye moglegheiter. Vitskapshistoria er full av døme på forskarar som ikkje nødvendigvis har vore like kunnskapsrike som sine kollegaer, men som likevel har tilført verda ny viten på grunn av kreativ tenking¹² (Alvesson og Sköldberg 1994:72). På den andre sida hevdar forfattarane at ein ved å berre arbeide ut frå empiri, og trekkje sine eigne slutningar frå dette, kan ende opp med å seie noko som allereie er vorte sagt før, og såleis ikkje har bidrege til auka forståing av feltet. Ein står også i fare for å ende opp i det forfattarane kallar ”naiv empirisme” og common sense-tolkingar (ibid:72).

For min del er litteratur naudsynt for å sjå kva som har vorte skrive om området tidlegare, kva for felt som har vore diskutert, og kva for terminologiar som vert nytta innan området. Det føreligg dessutan, så vidt eg har erfart, lite litteratur om det særskilte feltet vokalistar og jazzimprovisasjon, i alle fall frå ein akademisk ståstad. Mesteparten av den akademiske litteraturen som omhandlar improvisasjon tek som regel utgangspunkt i instrumental improvisasjon, og i den grad vokal improvisasjon vert nemnt, er det gjerne i ei bisetning eller fotnote som antydar at improvisasjon kan opplevast annleis for vokalistar. Eg vil sjå på litteratur som kan beskrive prosessen med jazzimprovisasjon sett frå utøvarane sin ståstad, og vil i denne samanheng nytte Wigestrands, Sudnows (1995) og Berliners (1994) som

¹² Alvesson og Sköldberg nemner mellom anna Einstein, Bohr, Marx og Freud som døme på dette.

kjelder. I tillegg ynskjer eg å sjå på dei kognitive og motoriske prosessane som ligg bak jazzimprovisasjon, og vil her nytte kjelder som Parncutt og McPherson (2002), Pressing (1984, 1987), Gibbs (2007) og andre. Denne informasjonen vil eg knyte opp mot ulike undersøkingar om kropp, stemme og gehør, som eg meiner kan seie noko om vokalistar og improvisasjon, og kjem her til å nytte forskingsresultat frå ulike tidsskrift, særleg *Journal of Voice* og *Journal of Research in Music Education*.

4.2. Empirisk forskning

I boka *Tolking och reflektion* av Mats Alvesson og Kaj Sköldberg, søker forfattarane å gje eit bidrag til det dei kallar *reflekterande empirisk forskning*. Denne typen forskning vert kjenneteikna av to grunnelement: tolking og refleksjon. Ideen om at målingar, observasjonar, utsegn frå enkeltpersonar eller studium av sekundærdata som statistikk eller frå arkiv står i ein *eintydig* relasjon til noko utanfor det empiriske materialet, vert i prinsipp forkasta. *Tolkinga* hamnar i sentrum for forskingsarbeidet, og dette krev grundig medvit om teoretiske antakingar, og betydinga av språk og forforståing, som er viktige element bak tolkinga (Alvesson og Sköldberg 1994:12). Dette tyder at både teori og empiri vil bere preg av mi tolking, gjort på bakgrunn av mine personlege, kulturelle, ideologiske og språklege referanserammer. Dette leier oss til det andre grunnelementet innan reflekterande empirisk forskning, nemleg *refleksjon*. På grunn av forskarens manglande nøytralitet, vert det naudsynt å ta eit skritt tilbake frå tolkinga og tolke sine egne tolkingar, og setje sitt eige perspektiv i perspektiv, og vere sjølvkritisk mot sin eigen autoritet som fortolkar.

Denne oppgåva vart til – som nemnt i innleiinga – mykje grunna mi undring over manglande vokale improvisatorar innan jazzsjangeren, saman med ein mistanke – rotfesta i eigen og andre vokalistar sin kamp mot akkordane – om at jazzimprovisasjon må vere annleis for ein vokalist enn ein instrumentalist. Det å ha ein slik mistanke frå byrjinga av i eit forskingsprosjekt, er noko ein må vere svært forsiktig med, slik at ikkje denne mistanken fargar all tolking av både litteratur og empiri. Det er difor viktig for meg å presentere både teori og empiri som stør dette synet, og som ikkje stør dette synet, og å vere open for at min mistanke kan vere utan rot i røynda.

4.3. Den hermeneutiske sirkel

Hermeneutikken har sine idéhistoriske røter i renessansen i to parallelle retningar – den protestantiske bibelanalysen og det humanistiske studiet av antikkens klassikarar.

Utgangspunktet for hermeneutikken var teksttolking eller eksegesi. Eit hovudtema for hermeneutikken har frå starten vore at meininga med ein del berre kan forståast om den vert sett i samanheng med heilskapen. Denne typen hermeneutikk vert gjene kalla den *objektiverande* hermeneutikken (Alvesson og Sköldberg 1994:115-116). Dette vert illustrert med den hermeneutiske sirkelen, der forståinga av den enkelte delen og forståinga av heilskapen heile tida påverkar kvarandre. Denne illustrasjonen kan kanskje verke sjølvmotseiande, av di det aldri vil verte nokon verkeleg utvikling dersom ein beveger seg rundt i den same sirkelen heile tida. Hermeneutikken har løyst dette paradokset ved å forvandle sirkelen til ein spiral, der kvar ny erkjenning leier forskaren eit trinn høgare opp på den same sirkelen¹³. Ein annan form for hermeneutikk vaks fram frå 1930-talet, representert av filosofar som Heidegger og Gadamer, og tek føre seg forholdet mellom *forståing* og *forforståing*. Denne typen hermeneutikk vert av Alvesson og Sköldberg kalla den *aletiske*¹⁴ hermeneutikken. Når ein skal forsøke å forstå eit fenomen, vil denne forståinga alltid vere prega av ei forforståing, som kan seiast å vere summen av alle idear og tankar ein har om verda. Denne forforståinga er naudsynt for å kunne forstå noko som helst, samstundes som den kan vere til hinder for forståing. Ein forskar som ynskjer å forstå noko, må alltid veksle mellom å vere open for ny forståing, og å kople inn sitt eige referansesystem. På denne måten vil ein stadig vere i utvikling, ved at kvar nye forståing leier til utviklinga av forforståinga, som igjen kan leie til nye forståingar. Ved å stadig utfordre si eiga forforståing, kan ein gradvis få meir og meir innsikt i feltet som skal forståast. Alvesson og Sköldberg kallar denne prosessen for Heideggers nye versjon av den hermeneutiske sirkelen (ibid.:136). Den hermeneutiske sirkelen er i prinsipp utan noko slutt punkt, noko som medfører at den hermeneutiske prosessen strengt teke aldri kan seiast å vere fullført. Slik sett vil eit forskingsarbeid innan denne tradisjonen aldri kunne seiast å vere ”ferdig” i den forstand at ein har fått det fulle og heile svaret på problemstillinga. Det vil alltid kunne finnast nye måtar å sjå ting på, og meir informasjon som kan gje eit tydelegare bilete av feltet. Denne oppgåva vil vere prega av ein slik hermeneutisk arbeidsmåte, og mine nye erkjenningar gjennom arbeidet med oppgåva vil endre ståstaden min kontinuerleg. Eg vil såleis aldri kunne seie at eg er ”i mål” med denne problemstillinga, eller at eg har funne eit klart svar som det kan setjast to

¹³ Radnitzky 1970:23, sitert i Alvesson og Sköldberg 1994:116

¹⁴ Alvesson og Sköldberg hentar omgrepet frå det greske *aletheia*, som tyder openberring av noko som er skjult.

strekar under, men forhåpentleg vil eg på eit tidspunkt meine at den informasjonen og refleksjonen eg har framskaffa, vil kunne vere nyttig for andre som er interesserte i emnet.

4.4. Det kvalitative forskingsintervjuet

Metoden eg vil gå fram på for å innhente informasjonen eg ynskjer frå intervjupersonane er det som vert kalla eit *halvstrukturert kvalitativt forskingsintervju*, som Steinar Kvale beskriv i boka *Det kvalitative forskningsintervju* (Kvale 2001). Føremålet med det kvalitative forskingsintervjuet er å forstå sider ved intervjupersonens daglegliv, frå intervjupersonen sitt eige perspektiv. Kvale presenterer vidare nokre filosofiske tankeretningar som har vore viktige for denne undersøkingsforma:

En *postmoderne* tilnærming fokuserer på intervjuets interrelasjoner, på intervjuets sosiale virkelighetskonstruksjon, på de språklige og interaksjonsmessige aspektene – som også omfatter forskjellene mellom muntlig samtale og skriftlig tekst – og på narrative som konstrueres i et intervju. Ifølge en *hermeneutisk* forståelse er det meningstolkningen som er det sentrale, med en spesifisering av den type meninger som søkes, og fokus på spørsmålene som stilles en tekst. Begrepene *samtale* og *tekst* er essensielle, og det legges vekt på tolkerens forforståelse av tekstens emne. Et *fenomenologisk* perspektiv fokuserer på personens livsverden. Det er åpent for intervjupersonens erfaringer, fremhever presise beskrivelser, forsøker å se bort fra forhåndskunnskaper, og søker etter beskrivelsens sentrale betydninger. En *dialektisk* tilnærming fokuserer på en uttalelses motsigelser, og disses forhold til den sosiale og materielle verdens motsigelser. Den fremhever det nye heller enn status Quo, og forholdet mellom kunnskap og handling (Kvale 2001:40)

Med omgrepet halvstrukturert meinast at intervjuaren til ein viss grad legg opp retninga i intervjuet, men at svara frå intervjupersonen påverkar kva retning intervjuet skal gå i. Intervjumetoden er inspirert av ein fenomenologisk filosofi, som er basert på ein deskriptiv studie av menneske si bevisstheit. Intervjupersonen si oppleving av emnet står i sentrum, og intervjuaren sine spørsmål vil i stor grad vere retta mot ei kognitiv klargjering av intervjupersonen si forteljing. Denne framgangsmåten meiner eg vil vere nyttig i denne oppgåva, av di den vil kunne belyse viktige sider ved intervjupersonane sine læringsvegar til improvisasjonskompetanse og korleis dei opplever improvisasjonssituasjonen, sider som eg som intervjuar kan hende ikkje ville fokusert på i utgangspunktet.

Eit kvalitativt forskingsintervju har likevel mange klare svakheiter med omsyn til sannings- og nytteverdi. Kvale listar opp ti vanlege innvendingar mot denne forskingsforma:

Det kvalitative forskningsintervjuet er *ikke*:

1. vitenskapelig, men avspeiler folks sunne fornuft

2. objektivt, men subjektivt
3. troverdig, men partisk
4. reliabelt, for det er basert på ledende spørsmål
5. intersubjektivt, ettersom ulike lesere finner ulike meninger
6. en vitenskapelig metode, det er for personavhengig
7. vitenskapelig hypotesetestende, bare eksplorerende
8. kvantitativt, bare kvalitativt
9. generaliserbart, for det har for få intervjupersoner
10. valid, for det er basert på subjektive inntrykk (Kvale 2001:204)

Det kan her sjå ut som om eit kvalitativt forskingsintervju er ein dårleg ide dersom ein er ute etter å skaffe seg kunnskap om eit fenomen. Men kunnskap treng ikkje nødvendigvis vere berre den objektive og nøytrale kunnskapen, noko Habermas også påpeikar i boka *Vitenskap som ideologi* (Habermas 1969). Her skil han mellom tre ulike kunnskapsinteresser; den tekniske, den historisk-hermeneutiske og den emansipatoriske. Den tekniske kunnskapsinteressa ligg til grunn for utviklinga av kunnskap som kan skape og oppretthalde ressursar som er viktige for menneska si overleving. Slik kunnskap kan vere kunnskap som har relevans for framskaffinga av mat, klede, bustader, transportmiddel og tenester. Den historisk-hermeneutiske kunnskapsinteressa handlar om språk, kommunikasjon og kultur. Den handlar om mellommenneskeleg forståing, dels innan ramma for ein viss kultur, dels mellom ulike kulturar, og dels mellom ulike historiske epokar. Den tredje kunnskapsinteressa er den emansipatoriske, og denne skil seg frå den hermeneutiske på den måten at den søker å identifisere kjelder til misforståing og ideologiske førestellingar. Eit døme på det emansipatoriske forskingsprosjekt er, ifylgje Habermas, Freuds psykoanalyse. Gjennom sjølvrefleksjon og kritisk prøving av idear, førestellingar, fantasiar etc., kan psykiske tema som avgrensar menneska sine mogleggheter motverkast (Alvesson og Sköldberg 1994:193). Desse tre kunnskapsinteressene; teknisk, historisk-hermeneutisk og emansipatorisk, svarar til ulike forskingsprosessar; den naturvitskaplege, den kulturvitskaplege og den samfunnsvitskaplege. Habermas hevdar at naturvitskapleg forskning har ei ibuande *teknisk* interesse, kulturvitskap ei *praktisk* interesse og samfunnsvitskap ei *frigjerande* interesse (Habermas 1969:10). Dette prosjektet vil såleis kunne forsvarast under Habermas' historisk-hermeneutiske kunnskapsinteresse, av di målet for prosjektet er ei auka forståing av jazzvokalistar sine føresetnader for improvisasjon, og deira erfaringar i og rundt ein

improvisasjonsprosess. I alle høve er det, i fylgje Habermas, ikkje vasstette skott mellom desse tre kunnskapsinteressene, og dei vil alltid vere vovne inn i kvarandre til ein viss grad.

Kvales kritiske innvendingar mot det kvalitative forskingsintervjuet kan også vere nyttige for ein forskar i startgropa av ei undersøking; dei kan brukast for å auke kvaliteten på undersøkinga, ved at ein vurderer denne kritikken opp mot den planlagte undersøkinga for å sjå om noko kan gjerast betre, slik at ein unngår å verte ramma av desse innvendingane i så stor grad. I neste kapittel vil eg ta føre meg prosessen rundt planlegging og gjennomføring av intervju.

5. Intervjua

Som nemnt ovanfor, har eg føreteke intervju med tre jazzvokalistar om det å improvisere vokalt, med fokus på deira veg til å lære improvisasjonsferdigheiter og deira refleksjonar omkring improvisasjonsprosessen. I dette delkapittelet vil eg gå gjennom prosessen med utveljinga av intervjupersonar, struktureringa av spørsmål, praktiske detaljar i førekant av og under intervju, samt transkripsjonen av intervju.

5.1. Utveljinga av intervjupersonar

For å finne ut meir om jazzvokalistar sine vegar mot å verte improvisatorar, og korleis dei opplever sjølve improvisasjonshandlinga, vil eg intervju tre jazzvokalistar om desse spørsmåla. Dette er eit så lite utval at det på ingen måte kan reknast som representativt, men dette er heller ikkje føremålet med undersøkinga. Eg har likevel gjort meg opp nokre tankar om utvalskriteria som eg håpar kan bidra til ein viss variasjon i gruppa. Eg ynskjer å intervju ein vokalist som underviser i improvisasjon ved ein av dei største institusjonane for utøvande jazzutdanning i landet, ein vokalist som har vore eller er elev ved ein slik utdanningsinstitusjon, og ein vokalist utan noko formell skolering. På denne måten kan ein anta at eg vil få ein viss variasjon i svara, sidan erfaringane til dei tre vokalistane sannsynlegvis vil vere nokså ulike. Desse tre intervjupersonane vil framover i oppgåva verte kalla Eleven (E), Læraren (L) og den Sjølv lærte (S). I den grad eg sjølv som intervjuar er sitert i oppgåva, er det med førebokstaven I.

Dei tre vokalistane eg har valt ut til intervju, er vokalistar som etter mitt syn er dyktige på jazzimprovisasjon. Grunnen til at eg medvite har valt tre vokalistar med ulik bakgrunn, er for å få størst mogleg variasjon i svara, med omsyn til læringsvegar og måtar å tenke på rundt

fenomenet improvisasjon. Eg vil anta at ein vokalist som underviser i improvisasjon på høgt nivå vil ha andre måtar å sjå på feltet enn ein vokalist som berre har motteke undervisning i emnet. På same måte vil ein vokalist som verken underviser eller har motteke undervisning i improvisasjon, representere ei nyttig motvekt til Eleven og Læraren, som begge i nokon grad kan sjåast på som eit produkt av institusjonen dei er knytt til. Eit aspekt ved utveljinga av intervjupersonar som denne oppgåva kan kritisera for, er at både Eleven og Læraren er knytt til same undervisningsinstitusjon. Dette kan føre til at deira tenkemåtar er påverka av det synet på improvisasjon som er rådande ved denne institusjonen. Og sidan eg ynskjer å seie noko generelt om vokalistar sine erfaringar og opplevingar av fenomenet improvisasjon, kan dette vere uheldig for oppgåva. Eg meiner likevel at dette ikkje er eit stort problem, sidan Læraren underviser i song og improvisasjon fleire andre stader, og heller ikkje har undervist Eleven i denne undersøkinga i song eller improvisasjon.

Eg vil ikkje gå inn på skilnader mellom dei ulike intervjupersonane inner i gruppa, slik som t.d. om vokalistar utan formell utdanning har andre måtar å tenke på under ein improvisasjonsprosess enn vokalistar med formell utdanning. Til dette er mitt utval av intervjupersonar altfor snevert. Grunnen til at eg likevel har sett opp desse retningslinjene for utvalet av intervjupersonar, er at eg meiner det vil vere fruktbart å få fleire ulike syn på feltet, og då meiner eg det er føremålstenleg å gjere gruppa relativt variert med omsyn til utdanning og erfaring.

Eit problematisk aspekt ved å nytte intervju med utøvarar for å finne ut meir om dei underliggande prosessane ved improvisasjon, er at intervjupersonane sitt refleksjonsnivå i forhold til eigen improvisasjon ikkje nødvendigvis er på eit slikt nivå at deira skildringar av prosessen vil vere nyttige for denne oppgåva.

The essential psychological feature of musical improvisation(...), is that the musicians themselves do not have conscious access to the processes underlying their production of music. A lay person may find this claim surprising, perhaps even incredible; a cognitive psychologist will find it prosaic. The fact is that human beings have conscious access to only a small part of the contents of their minds, and hardly any access whatsoever to mental processes (Johnson-Laird 1991:292).

Det at intervjupersonane held eit profesjonelt nivå når det gjeld musikkutøving, gjer dei ikkje automatisk kompetente til å beskrive avanserte mentale prosessar knytt til eiga utøving. Eg meiner likevel at det kan vere nyttig å få tilgang til måten *utøvarane sjølve* ser på

improvisasjonsprosessen, sjølv om deira syn på ingen måte representerer den heile og fulle sanninga om emnet.

5.2. Struktureringa av intervjua

Eg har vore i tvil om eg skulle intervju alle forsøkspersonane kvar for seg, eller om eg skulle gjennomføre intervjua i ei såkalla fokusgruppe, der eg presenterer eit tema og let intervjupersonane diskutere seg imellom. Det finst føremoner og ulemper ved begge desse framgangsmåtane. Dersom eg vel å intervju alle personane kvar for seg, vil eg sitje att med ei relativt stor mengde informasjon, dersom eg reknar med at kvart intervju vil vare rundt ein time. Eg vil heller ikkje få tilgong på dei ulike intervjupersonane sine responsar på dei ulike synspunkta som kjem fram i løpet av intervjuet, noko som eg trur kunne ha vore svært nyttig. Dersom om eg vel å intervju personane i ei fokusgruppe, og la dei diskutere seg imellom dei tema som eg presenterer, vil eg få tilgong til intervjupersonane sin diskusjon. På den andre sida kan det tenkast at det å verte intervju saman med andre utøvarar, særleg dersom intervjupersonane får kjensla av at det eksisterer eit hierarki mellom dei (lærer – elev – ”ufaglært”), kan verke hemmande på deira evne og vilje til å utrykke seg klart og ærleg på desse spørsmåla. Eg har difor valt å gjennomføre intervjua ein til ein, sjølv om dette krev meir tid til både intervju, transkribering og organisering frå mi side, og eg på denne måten heller ikkje vil få tilgong til dei enkelte intervjupersonane sine tankar og reaksjonar på utsegner frå dei andre intervjupersonane.

5.3. Spørsmåla

Forma eg valte å ha på intervjua kan beskrivast som halvstrukturerte kvalitative forskingsintervju. Det kvalitative forskingsintervjuet har som føremål å innhente kvalitative skildringar av personens livsverd, og å tolke meininga med desse (Kvale 2005:72). Eit halvstrukturert intervju inneber at intervjuaren har ei rekke tema som skal dekkast i løpet av intervjuet, men at intervjupersonen sine svar har stor påverknad på kva for retning intervjuet bevegar seg i. Intervjuet er ope for endringar, både i rekkefylgje og spørsmålsform, slik at intervjuaren kan fylgje opp svara ho får av intervjupersonen (ibid:72.)Sjølv om eg gjerne ville at intervjupersonane skulle snakke om det som dei sjølve meinte var viktig med vokal improvisasjon, hadde eg på førehand ein del spørsmål som eg gjerne ville at intervjupersonane skulle svare på. Eg hadde laga meg ein hugselapp med ulike spørsmål, og forsøkte å få stilt desse spørsmåla i kvart intervju. Døme på slike spørsmål var:

- Kan du fortelje litt om di musikalske erfaring, med fokus på det du trur har vore viktig for dine improvisatoriske evner?
- Har dine improvisasjonsevner vore noko som har kome etter målretta øving, eller kjennest det som om desse evnene har kome automatisk?
- Dersom du øver målretta på improvisasjon: korleis øver du?
- Spelar du andre instrument, og meiner du dette er viktig for deg som improviserande songar?
- Har forståing av musikalsk teori vore viktig for deg i forhold til å utvikle dine improvisasjonsferdigheiter?
- Kan du forklare korleis du tenker når du er inne i ein improvisasjonsprosess? Assosiasjonar, vurderingar, bilete? Høyrer eller ”ser” du for deg tonane før du syng dei? Tenker du noko om tonane sin relasjon til det harmoniske underlaget?
- Improviserer du på andre instrument? Opplevest dette annleis enn vokal improvisasjon?

Desse spørsmåla vart rett nok ikkje stilt med lik ordlyd i dei ulike intervju, og rekkjefylgja på spørsmåla varierte frå intervju til intervju. Dersom vi kom inn på eit tema som eg syntest var særleg interessant, eller hadde kjensla av at var viktig for intervjupersonen, forlèt eg hugselappen min og stilte oppfylgningsspørsmål til eg syntest eg hadde fått eit klart bilete av kva det var intervjupersonen ville seie. På slutten av intervju, når eg syntest eg hadde fått svar på alle spørsmåla eg hadde på førehand, spurte eg alltid intervjupersonane om det var noko dei ynskte å føre til, som dei meinte var viktig, men som eg ikkje hadde spurt om. Dette førte i alle intervju til ytterlegare ca. 10 minutt med samtale om emnet.

5.4. Rammene rundt intervju

Intervju vart gjennomført ein til ein, og tok alle i overkant av ein time å gjennomføre. Settinga rundt intervju var i to tilfelle på rolige kafear, og i det tredje tilfellet på intervjupersonen sitt øvingsrom, etter intervjupersonen sitt ynskje. Eg vurderte også å invitere intervjupersonane heim til meg, for å unngå bakgrunnsstøy som kunne gjere intervju vanskelegare både å gjennomføre og å transkribere, men gjekk bort frå denne idéen, då eg

kom fram til at ”nøytral” grunn kanskje kunne gjere det enklare for intervjupersonane å snakke fritt. Eit heimeintervju ville også kunne gjere intervjuet så lite formelt at det ville kunne skli ut og verte for ustrukturert. Eg gjorde på førehand undersøkingar om rolige kaféar i områda der intervjupersonane budde eller arbeidde, og dette synte seg å vere ei god løysing som førte til at både intervjuar og transkripsjonen gjekk relativt smertefritt, utan for mykje forstyrringar. Sjølv om eg hadde opptaksutstyr som tok opp heile intervjuet, hadde eg likevel ei notatblokk tilgjengeleg, og noterte ned ting intervjupersonen sa som eg syntest var særleg interessante, og som eg kunne tenke meg å komme med oppfølgingsspørsmål til. Intervjuar vart tekne opp på MiniDisc, med ein backupmikrofon kopla til ein iPod, i tilfelle MiniDisc'en skulle gå tom for batteri i løpet av intervjuet. I eitt av intervjuar synte det seg at denne backupløysinga skulle komme til nytte, då MiniDisc'en stoppa, og eg var så fokusert på intervjuet at eg ikkje merka det før 20 minutt seinare. Det var også ei føremon å kunne ha merksemda retta mot intervjupersonen gjennom heile intervjuet, og ikkje trenge å tenke på opptaksutstyret når intervjuet først var i gang

Føremona med lydopptak er at intervjuaren ikkje treng å notere, og kan vere til stades i intervjuet heile tida. Ein får registrert ordbruk, pausar, latter og liknande, men eit lydopptak gjev i fylgje Kvale ein dekontekstualisert versjon av intervjuet, sidan det ikkje inneheld dei visuelle aspekta ved situasjonen, som ansiktsuttrykk og kroppsspråk (Kvale 2005:101). I denne samanhengen var eg imidlertid i hovudsak ute etter den verbale informasjonen eg fekk frå intervjupersonane, og intervjupersonane sitt kroppsspråk og mimikk under intervjuet var difor av underordna betydning. Likevel såg eg det som viktig å transkribere intervjuar så snart som råd etter at dei var gjennomført, for å ha friskt i minne også den typen informasjon eit lydopptak ikkje kan gje.

5.5. Transkripsjonen av intervjuar

Då eg skulle transkribere intervjuar, oppdaga eg kor ustrukturert ein vanleg samtale er samanlikna med replikkar ein les i ei bok eller ser på ein film. Både intervjupersonane og eg stamma, uttrykte oss i ufullstendige setningar, hadde lange pausar, gjerne fylt med meiningslause stavingar som *eehh* eller *hmm*, og byrja på setningar som me etter ein halv setning valte å omformulere. I tillegg var det i intervjusituasjonen vanskeleg å vite akkurat når intervjupersonen var ferdig med setninga, noko som førte til at eg gjerne byrja på eit nytt spørsmål akkurat samstundes som intervjupersonen skulle til å fortsette på setninga si. Desse oppdagingane førte meg inn i ei rekkje problemstillingar. Korleis skulle desse samtalane

transkriberast? Kor skal ein setje komma og punktum? Kva gjer eg med ei utsegn som vert sagt i ein spøkefull tone? I fylgje Kvale avheng slike vurderingar av korleis intervjuet skal brukast. Dersom transkripsjonane skal gje eit generelt inntrykk av intervjupersonens synspunkt, kan det vere greitt å omformulere og fortette utsegnene. Men dersom transkripsjonane skal fungere som grunnlag for sosiolingvistiske eller psykologiske analysar, bør dei utførast nøye og i ordrett form (ibid:107). Sidan målet med intervjuet var å gje eit generelt inntrykk av intervjupersonen sine synspunkt, valte eg å omformulere intervjuersonane sine utsegner med det føremål å gjere det lettare for ein lesar å forstå meiningsinnhaldet i utsegna.

Når det gjeld måten eg omarbeidde intervjuet på, valte eg først å transkribere intervjuet slik som dei vart gjennomført, med pausar og avbrytingar og det heile, for så å gå tilbake og gjere dei meir lesarvennlege. Dette såg eg som den enklaste måten å gjere det på for min eigen del, av di eg i første omgang kunne konsentrere meg om å få ned på papir nøyaktig det intervjupersonen hadde sagt, for så i neste omgang konsentrere meg om å trekke ut meininga av utsegnene. Den omarbeidde versjonen, der utsegnene var forenkla og fortetta i forhold til kva intervjuersonane faktisk hadde sagt, maila eg til intervjuersonane slik at dei kunne sjekke om eg hadde forstått utsegnene deira riktig, dersom dei skulle ynskje det. Eg fekk tilbakemelding med utfyllande kommentarar frå ein av intervjuersonane. Eg informerte også intervjuersonane om at dei ville få tilsendt oppgåva i si heilskap før levering, dersom dei skulle ha lyst til å kommentere noko eller følte seg feiltolka, og at dei når som helst kunne trekke seg som intervjuersonar. Dei to fylgjande utdraga er døme på mi omarbeiding av intervjuet. Det første sitatet er ein så nøyaktig som mogleg transkripsjon av kva som vart sagt, og det andre er mi omsetjing og omarbeiding av det same sitatet:

Emmm.. Jeg...er jo på en måte jazzvokalist, emm, og det, jeg føler meg vel egentlig som det, fordi at jeg har jobba innafor den derre standardtradisjonen sinnsykt mye. Også... men egentlig så... så føler jeg meg kanskje mere som... bare som musiker, eller altså, som, bare som...ut...ehh...utøver av uttrykk.

Jeg er jo på en måte jazzvokalist, og føler meg vel egentlig som det, fordi jeg har jobba innafor den standardtradisjonen sinnsykt mye. Men egentlig så føler jeg meg kanskje mer som musiker, eller bare som... utøver av uttrykk.

I dette tilfellet har eg altså valt å kutte bort dei fleste pausane og alle *emm*-ane, av di meininga kjem klarare fram utan desse. Eg valte likevel å behalde pausen før *utøver av uttrykk*, av di eg opplevde at dette var noko intervjupersonen grunna lenge på før han kom fram til dette uttrykket. Små ekstraord som er ein del av den munnlege formuleringa, slik som

at, den derre, og kanskje, har eg valt å kutte ned på, men ikkje ta heilt bort. Eg har prøvd å behalde ein del av det munnlege preget ved å la nokre av desse orda vere.

Eg har også valt å behalde ein del av omformuleringane og dei avbrotne setningane undervegs, av di eg meiner at dette kan gje eit tydelegare bilete av intervjupersonen sine diskusjonar med seg sjølv omkring emnet. Alle intervjuar bar også preg av at nokre av spørsmåla som vart stilt, var spørsmål intervjupersonane ikkje nødvendigvis hadde formulert klare svar på for seg sjølve. Eg opplevde det ofte som om eg fekk tilgong til intervjupersonane si høgttenking, og gjerne undring, omkring emnet, noko eg syntest var svært interessant. Eg la også merke til at jo nærare inn i sjølv improvisasjonsprosessen intervjuet bevega seg, jo vanskelegare vart det for intervjuobjekta å gje klare svar på spørsmåla mine. Ved å behalde enkelte av dei ufullstendige setningane og omformuleringane, ynskjer eg å illustrere for lesaren korleis refleksjon rundt eigen improvisasjon er eit tema som kan vere vanskeleg å gripe med tanken, også for erfarne musikarar. Sitata under illustrerer dette. Det første sitatet er frå den opphavlege transkripsjonen, og inneheld så mykje av det intervjupersonen faktisk sa som eg greidde å trekkje ut av lydopptaket. Det andre sitatet er frå den omarbeidde versjonen.

Nei, det er vel...ja. Hmm, ja... Jeg trur nok i hvert fall det du sier, ja, i forhold til at man ser ting for seg, og hva ser du for deg, for meg så hører jeg nok da akkordgrunnlaget. Ikke nødvendigvis tonene, tror jeg. Men...hvis jeg vet hvilken... Det er kanskje litt sånn at når man sitter og snakker sammen, også.. sier den ene noe, jeg visste, det var det jeg visste du skulle si, eller... man på en måte bare flyter fram fordi; jeg visste hva du skulle si, og da visste du hva jeg skulle i, også.. Også kan jeg spille på det jeg vet at allerede du kommer til å si.

Jeg tror nok i hvert fall det er noe i det du sier i forhold til at man ser ting for seg, og for meg så hører jeg nok da akkordgrunnlaget. Ikke nødvendigvis tonene, tror jeg. Men hvis jeg vet hvilken... Det er kanskje litt sånn at når man sitter og snakker sammen, også sier den ene noe, og det var det jeg visste du skulle si, eller man på en måte bare flyter fram fordi; jeg visste hva du skulle si, og da visste du hva jeg skulle si, og så kan jeg spille på det jeg allerede vet at du kommer til å si.

På spørsmål om han kan beskrive kva som skjer inne i hovudet når han improviserer, svarar intervjupersonen med ei lang tankerekkje der han samanliknar improvisasjon med ein samtale. Dei fleste pausane er uteletne, og eg har valt å endre intervjupersonen sin syntaks dersom det er feil setningsoppbygging: *jeg vet at allerede du kommer til å si* blir endra til *jeg allerede vet at du kommer til å si*. Når intervjupersonen tek ein kort pause, og det ikkje er naturleg å setje verken komma eller punktum, vel eg å illustrere denne pausen med eit semikolon: *bare flyter framover fordi; jeg visste hva du skulle si*.

Sjølvs om denne oppgåva vert skriven på nynorsk, har eg valt å gi att intervjupersonane sine svar på bokmål, av di dei alle snakka ei form for dialekt som ligg nærare bokmål. Eg har bestemt meg for å ikkje gje att dialekten til intervjupersonane, men oversetje dialektord til standard bokmål. Eg valte likevel å behalde a-endingar på verb i preteritum (t.d. *jobba*), sidan alle intervjupersonane nytta denne endinga, og det er ein måte å skrive bokmål på som har vorten meir og meir utbreidd dei siste åra. Andre dialektord, som *trur* og *syngi*, valte eg å skrive om til *tror* og *sunget*, av di eg sjølv opplevde at desse orda tok for mykje merksemd når eg leste gjennom teksten. Typiske muskaruttrykk, som at ein seier *kordar* om akkordar, og *kor* om improvisasjonar, vel eg å behalde når intervjupersonane nyttar desse uttrykka, sidan eg trur dei fleste lesarar av denne oppgåva vil vere fortrulege med slike uttrykk. På same måte som eg ikkje alltid overset intervjupersonane sine svar til korrekt bokmål, vel eg å ikkje alltid oversetje mine spørsmål som intervjuar til korrekt nynorsk, for å behalde ein del av det munnlege preget på intervjuet.

II Fysiske og kognitive føresetnader

Som tidlegare nemnt er grunnen til at eg i denne oppgåva vel å sjå på vokalistar som ei særeigen gruppe når det gjeld improvisasjon, at eg trur det er ein viktig skilnad på det å ha eit fysisk instrument utanfor seg sjølv, og det å bruke stemma, når ein skal improvisere sjangerriktig innan standardjazz. Sjangeren stiller høge krav til harmonisk kompleksitet, og låtane held ofte eit tempo som inneber at akkordskifta kjem tett. Eg antar at instrumentalistar i nokon grad kan gjere seg nytte av visuell eller motorisk hjelp når dei improviserer. Ein pianist, saksofonist eller gitarist vil kunne øve inn skalaer eller andre musikalske mønstre som ein veit fungerer på ulike akkordprogresjonar, og som kan plukkast fram att i ein improvisasjonssituasjon. I tillegg har instrumentalistar den føremona at dei kan sjå på eit akkordskjema og resonnere seg fram til kva for tonar som kan vere eigna til å spele på dei ulike akkordane. Dette er for så vidt noko vokalistar også kan gjere, men ein viktig skilnad er det at ein instrumentalist kan – på eit reint teoretisk plan – bestemme seg for å spele ein tone, og deretter vite nøyaktig kor ho finn denne tonen på instrumentet, utan nødvendigvis å høyre for seg tonen for sitt indre øyre først. Berliner (1994) intervjuet trombonisten Melba Liston om denne mekanismen:

If Melba Liston has “got the feeling going,” she says, “Then I’ll go by ear. If not, I’ll pay attention to the chords and go by the changes. I know my chord scales and all that business, so I can pick out the notes whether I’m inspired or not.” (Berliner 1994: 207-208)

Instrumentalistar kan altså velje å improvisere utan å kople inn gehøret. Denne måten å arbeide på er vanskeleg å gjennomføre for ein vokalist. Ein vokalist kan også velje ein tone å synge basert på reint teoretiske vurderingar, men er avhengig av å høyre tonen for seg, og ha ein tonal referanse før ho kan produsere den¹⁵. På denne måten er vokalisten i mykje sterkare grad avhengig av gehøret for å kunne produsere dei ”riktige” tonane over akkordunderlaget. Det er sjølvsagt ikkje dermed sagt at instrumentalistar improviserer berre på teori, medan vokalistar improviserer på gehør, men eg trur instrumentalistane har ei føremon ved at dei kan trekkje vekslar på både det reint teoretiske og på gehøret. Mange av instrumentalistane Berliner (1994) har intervjuet, gjev også uttrykk for at gehør og motorikk arbeider saman i improvisasjonsprosessen:

”Sometimes, the ideas come from my mind, and I have to find them quickly on my horn,” Harold Ousley says, ”But other times, I find that I am playing from finger patterns; the fingers give it to you. As I play, my fingers are walking through the yellow pages [in the phone book], so to speak. They roam around and they come up with ideas that I like.” (Berliner 1994:190)

Fingrane, og mønstra som sit i fingrane etter øving, opplevert av mange musikarar som delaktige i den musikalske utforminga av ein improvisasjon, og kan saman med gehøret arbeide med å skape nye musikalske hendingar. Det er likevel eit mål også for instrumentalistar å ha gehøret med seg på det ein gjer, og ikkje berre spele på teori. I samband med arbeidet mot å sameine gehøret og teorien, brukar instrumentalistar gjerne song som bilete på gehøret:

New Orleans trumpeter Mutt Carey elaborates, “When I’m improvising, I’m singing in my mind. I sing what I feel and then try to reproduce it on the horn.” In his own case, Fred Hersch is not really sure which “comes first, the singing or the playing, but it’s the same thing really.” He teaches his students that “any jazz player should be able to sing his solo.” This wisdom is long standing. Indeed, early New Orleans musicians cautioned, “If you can’t sing it, you can’t play it.”(Berliner 1994:180-181)

Instrumentalistar må altså jobbe med å ha gehøret med seg, å kunne høyre for sitt indre øyre det dei vil spele, og deretter overføre desse ideane til instrumentet. Denne typen gehør kallar Berliner *the singing mind*:

(...) the singing mind might assume control and choose the next several tones aurally, extending and binding the entire succession of pitches into an effective phrase (ibid:208).

¹⁵ Med mindre ho har absolutt gehør, som dei færreste har.

På mange måtar kan vokalistar ha ei føremon samanlikna med instrumentalistar, ved at dei kan synge det dei høyrer for seg, utan å måtte tenke på kor dei finn tonen på instrumentet. I eit forsøk med instrumentalistar som vart bedne om å improvisere vokalt over eit bluesskjema, fann James Birkett at forsøkspersonane hadde større melodisk og rytmisk klarheit når dei improviserte vokalt enn på instrument:

The use of the voice seemed to naturally foster a degree of melodic and rhythmic clarity often absent in improvisation which is (inadvertently) often led by instrumental technique. [...]The inner ear could be hearing little (or even nothing) if improvisation ability has been inadvertently devoted to the fingers – as revealed in the all too common phenomenon of trying to fit, or knit, together patterns and licks into something worthwhile. In such a situation the ear is trying to do the equivalent of steering blind through a storm, the content of an individual's playing actually being controlled by his muscles! (Birkett 1994:335-336)

Birkett meiner altså at det å improvisere vokalt kan vere nyttig for instrumentalistar, av di dei står i fare for å la fastlagde mønstre i fingrane, og ikkje musikalske vurderingar, få for stor innflytelse på improvisasjonen. Forsøkspersonane opplevde også at det var annleis å improvisere vokalt enn på instrument:

They found it intriguing that it seemed easier to sing an improvisation than to play one. At the same time, some of the instrumentalists found they could not sing the ideas they would have played on the instrument. (ibid:336)

Instrumentalistane i undersøkinga til Birkett ser altså ut til å meine at det er enklare å improvisere vokalt enn på instrumentet sitt. Dette er også noko mange instrumentalistar eg har snakka med, har uttrykt. På same tid opplevde forsøkspersonane også at det var idear dei vanlegvis ville ha spelt på instrumentet, som dei ikkje fekk til å synge. Diverre går ikkje Birkett meir inngående inn på akkurat kva slags idear det er som ikkje let seg synge, og kva som kan vere årsakene til dette. Det er sannsynleg at nokre av desse ideane kan vere vanskelege å synge på det reint tekniske planet, altså at ideane har for stort omfang eller går for raskt til at dei er moglege å synge. Eg lurar likevel på om det også kan tenkast at nokre av ideane er vanskelege å synge av di dei er så harmonisk avanserte at dei ikkje er integrerte i gehøret. Dersom ein ikkje kan høyre for seg ein tone, klarer ein heller ikkje å synge den.

I denne delen av oppgva vil eg gå nærare inn på dei ulike faktorane som gjer at eg meiner det er relevant å sette vokalistar i ei særstilling når det gjeld improvisasjon. Eg vil diskutere forholdet mellom instrumentalistar og vokalistar innan jazzimprovisasjon, og sjå på kva for eventuelle føremoner og ulemper ein vokalist har samanlikna med ein instrumentalist.

Det å skilje mellom vokalistar og instrumentalistar sine føresetnader vert ein sentral premiss for oppgåva vidare. Eg antar at læringsstrategiar og mentale prosessar vil vere meir samanfallande for instrumentalistar med ulike instrument, enn for instrumentalistar og vokalistar. Denne antakinga bygger eg på tre faktorar:

- a) at instrumentalistar har eit visuelt instrument å halde seg til,
- b) at instrumentalistar brukar fingrane, og ikkje pust og stemme, til å produsere tonar,
- c) at vokalistar (dersom ein ser bort ifrå vokalistar med absolutt gehør) er avhengige av å høyre for seg ein tone før dei kan produsere tonen.

Alle desse faktorane kan medverke til å gjere det annleis for instrumentalistar enn vokalistar å lære inn og produsere avanserte harmoniske strukturar på instrumentet. I denne delen vil eg gå nærare inn på desse antakingane, og knytte dei opp til eksisterande forskning rundt læring, improvisasjon, kropp og gehør. Vidare vil eg sjå på ulike teoriar om kunnskap, og diskutere kva for relevans desse teoriane har for vokalistar når det gjeld improvisasjonsferdigheiter.

6. Gehør

Omgrepet gehør vert i Cappelens Musikkleksikon definert slik:

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 å kunne fremlegge dette konkret. (Bengtsson i Cappelens Musikkleksikon 1979:62)

Gehør er i følgje Bengtsson ei evne som føreset to ting; det å kunne oppfatte ein musikalsk struktur, og det å kunne legge fram denne strukturen. Eit slikt gehør er til ei viss grad mogleg å trene opp, og vert gjerne trena i tradisjonell gehørundervisning; ein lærer å synge melodiar eller klappe rytmar frå notasjon, eller å notere melodiar, rytmar eller akkordrekker som ein vert presentert for. Bengtsson delar gehør inn i to hovudtypar, og kallar dei ulike gehørtypane for *gehør av type 1* og *gehør av type 2*. Med gehør av type 1 meiner han det gehøret som vert nytta og utvikla gjennom å reproducere gehørtradert musikk¹⁶. Her legg

¹⁶ Innan musikkhistoria er det gjerne vanleg å skilje mellom gehørtradert og skriftleg tradert musikk. Med omgrepet gehørtradert, eller munnleg tradert musikk, meinast musikk som ikkje er nedskriven på notar, og vert overlevert frå person til person ved framføring, og deretter lagra i hukommelsen for seinare å verte framført fritt etter denne (Liliestam 1995:20).

han særleg vekt på stilforståing og kodefortrulegdom. Ein person som har erfaring med, og er flink til å oppfatte og framlegge strukturar i vestleg tonal musikk, vil kunne støyte på problem dersom ho skulle gjere det same med til dømes tradisjonell indisk musikk, som har andre rytmiske og melodiske strukturar. Gehør av type 2 er basert på medviten innlæring og trening av systematiserte og namngjevne element. Dette er den gehørtypen ein lærer gjennom tradisjonell gehørtrening, og som trengst for å kunne notere ein musikalsk struktur eller bladlese ein melodi.

Men kva så med improvisasjon? Er det desse to gehørformene ein nyttar i ein improvisasjonsprosess? Improvisasjon er ikkje berre reproduksjon av tidlegare innlærte musikalske strukturar, som i Bengtssons gehørtype 1 og heller ikkje berre teoretiske vurderingar av kva for tonar som vert ”riktige” å bruke, som i gehørtype 2 (sjølv om begge desse arbeidsmåtene heilt klart kan finnast blant improviserande musikarar). Men som Guro Gravem Johansen syner i artikkelen *Den indre melodien. Om improvisasjon, gehør og det å trene eit ”improvisasjonsgehør”*, finst det fleire ulike former for gehør. Johansen tek utgangspunkt i Bengtssons to gehørtypar, som ho vel å oversetje til *munleg gehør* og *intellektuelt gehør*. I tillegg fører ho til eit nytt omgrep som er sentralt for improvisasjon; *produktivt gehør*.

6.1. Indre gehør

Indre gehør er ikkje ein bestemt gehørtype, men kan seiast å vere evna til å høyre for seg lyd på eit indre plan, utan at vi høyrer ytre lydproduksjon. Ein høyrer for seg lyden, utan at musikken som lydfrekvensar stimulerer øyret. Ein dannar *indre førestillingar* av tonar eller musikkforløp, som også kan kallast *auditive representasjonar*. Indre gehør er ein føresetnad for alle former for gehør (Johansen 2004:186). Gordon (1980) kallar denne typen gehør for *audiation*:

Audiation takes place when one hears music through recall or creation, the sound not being physically present (except, of course, when one is engaging in performance) and derives musical meaning (Gordon 1980:2).

Indre gehør, eller audiation, kan også sjåast som indre førestillingar. Finke definerer indre førestillingar (mental imagery) slik:

The mental invention or recreation of an experience that in at least some respects resembles the experience of actually perceiving an object or an event, either in conjunction with, or in the absence of, direct sensory stimulation (Finke i Janata 2001:28).

I følge denne definisjonane frå Gordon og Finke kan mentale førestillingar gå føre seg på to måtar; anten utan nokon form for ytre stimuli, eller i samhandling med ytre stimuli. Mentale førestillingar innan musikk kan såleis innebere å høyre for seg eit musikkforløp utan nokon form for ytre stimuli, men også å høyre for seg musikalske hendingar i tillegg til eit musikkforløp som ein faktisk høyrer. Janata (2001) skil mellom desse to typane musikalske førestillingar (auditory imagery), som han kallar *non-expectant* og *expectant*.

The first type of auditory imagery unfolds over longer time periods (seconds or minutes) and is generally unconstrained by sensory input. I call it 'non-expectant' because we neither expect to hear anything as we are imagining, nor are we forming expectations of what we will hear in the immediate future. This is the type of imagery we engage in when we imagine a melody in our mind. (Janata 2001:28)

Det å høyre for seg ein melodi for sitt indre øyre, kallar han altså *non-expectant*, av di denne forma for førestilling ikkje ber preg av nokon slags forventningar om det musikalske forløpet. Om *expectant imagery* skriv Janata:

'Expectant' imagery refers to the process of forming mental images when listening, attentively, to music or sounds in general. In addition to relying on long-term memory for musical structure or a specific piece of music, the mental images are additionally constrained by the interactions of contemporaneous sensory information with the memorized information. (ibid:30)

Her er det altså vårt indre gehør som arbeider saman med den lyden vi høyrer. Dersom ein til dømes vert presentert for ein skala som ikkje vert fullført, men som manglar den siste tonen, lagar ein seg ei mental førestilling av den manglande tonen. Eit anna eksempel er dersom ein lyttar til eit kammerorkester som spelar eit musikkstykk ein kjenner godt frå før. Då vil dei musikalske forventningane vere forma *både* av kjennskapen ein har til stykket frå før, og den lyden ein faktisk høyrer. For å ta eit døme som er litt meir relevant for denne oppgåva kan ein seie at det å høyre for seg ein improvisasjon over eit akkordskjema som vert spelt er eit døme på *expectant imagery*, av di det indre gehøret samhandlar med akkordskjemaet som ligg under.

6.2. Intellektuelt gehør

Intellektuelt gehør kan seiast å vere evna til å kople analyse, musikkteoretiske kunnskapar og omgrep til musikken ein lyttar til (Johansen 2004:186). For å utvikle eit intellektuelt gehør

arbeider ein gjerne med å kople gehøret til ord og verbalspråk, som t.d. å setje namn på ulike intervall og akkordar. I tillegg arbeider ein med å knytte gehøret til notar og notasjon. Både det å synge etter notar og å skrive ned musikalske strukturarar som ein høyrer, føreset at ein har danna sterke indre førestillingar, saman med eit analytisk medvit om musikk (ibid:187).

6.3. Munnleg gehør

Munnleg gehør vert i hovudsak utvikla gjennom imitasjon, og består følgje Johansen av to ulike eigenskapar: For det første er munnleg gehør kjenneteikna av evna til å memorere og lagre musikk berre etter gehøret. Gehørtradert musikk har gjerne musikalske, strukturelle trekk som heng saman med korleis vi memorerer denne musikken. Musikken er gjerne bygd opp rundt musikalske formlar, vi kan seie at den er formelbasert. Ved å setje mange av desse formlane etter kvarandre, vert vi i stand til å hugse og reprodusere musikalske hendingar som kan strekkje seg over eit relativt langt tidsrom(ibid:188).

For det andre heng eit godt munnleg gehør saman med evna til å utføre eit visst gehørtradert repertoar stilriktig, og med stor sensitivitet overfor stilmessige nyansar og kodar. Slike karakteristiske trekk kan vere element som det ikkje er mogleg (eller føremålstenleg) å notere eksakt, slik som til dømes ulike variantar av swing-frasering. Eit munnleg gehør vert hovudsakleg utvikla gjennom imitasjon (ibid:188).

6.4. Produktivt gehør

Med omgrepet *produktivt gehør* lanserer Johansen ein gehørtype som dekkjer over gapet mellom Bengtssons to gehørtypar, og som er betre eigna til å forstå korleis gehøret vert nytta i ein improvisasjonssituasjon. Ho definerer produktivt gehør som: *evna til spontant og kreativt å førestille seg indre musikalske idéar, og overføre dei umiddelbart til lyd på instrumentet, under ein improvisasjon*(ibid: 189). Johansen tek utgangspunkt i Alfred Pike (1974 i Johansen 2004) sin teori om mentale prosessar i improvisasjon. Pike hevdar at musikalsk eller tonal førestilling (*tonal imagery*) er den fundamentale prosessen når ein improviserer. Slike tonale førestillingar delar han inn i dei reproduktive og dei produktive, som han også kallar kreative førestillingar. Produktive eller kreative førestillingar er dei musikalske ideane ein får i improvisasjonsaugneblinken – nye førestillingar som oppstår ”der og då”. Desse ideane er kanskje sjeldan genuint originale, men gjerne kombinasjonar av tidlegare lagra materiale (reproduktive førestillingar), som blir til nye musikalske strukturar i improvisasjonsprosessen (ibid:188).

6.5. Absolutt gehør og relativt gehør

To omgrep som svært ofte vert nemnt i samband med gehør er omgrepa *absolutt gehør* og *relativt gehør*. Absolutt gehør er evna til å namngje tonehøgder som vert presentert, og kunne produsere ulike tonehøgder på oppfordring utan nokon form for referansar eller hjelpemiddel (Watne 2007:207). Relativt gehør er evna til å oppfatte relasjonar mellom tonehøgder med utgangspunkt i ein tonal referanse (Sloboda 1985:178). Det er vanskeleg å seie kor utbreidd absolutt gehør er, men ulike studiar antyder at det blant musikkstudentar ligg på mellom 1% og 10%, alt etter kor strenge kriterium ein legg til grunn (Watne 2007:210). Ein av grunnane til at eg vel å sjå på vokalistar separat frå andre instrumentgrupper i denne oppgåva, er at som vokalist kan ein ikkje produsere ein spesifikk tone på instrumentet sitt (song) utan å ha eit referansepunkt. Dette skiljet vil naturleg nok ikkje i like stor grad kunne applikerast på vokalistar med absolutt gehør, men sidan desse er i klart mindretal, også av musikkstudentar, meiner eg det framleis er rimeleg å halde på dette skiljet. Eg vil ikkje gå noko meir inn på denne gehørforma vidare i oppgåva.

6.6. Motoriske aspekt ved gehør

Utviklinga av gehøret er ein prosess som finn stad i fleire delar av hjernen, og er avhengig av varierte lytterøynsler:

(...)aural skills (...) are developed through a broad variety of listening experiences. These skills are not represented in isolated brain areas but rather depend on the multiple connections and interactions established during training within and among the different regions of the brain. (Altenmüller og Gruhn 2002:63)

Altenmüller og Gruhn hevdar vidare at det er sterke samband mellom auditive ferdigheiter og sensomotoriske ferdigheiter:

Many professional piano players report that their fingers move more or less automatically when they are listening to piano music played by a colleague. In a cross-sectional experiment, we demonstrated that as a result of many years of practice, a strong linkage between auditory and sensory-motor cortical regions develops (Bangert, Parlitz & Altenmüller, 1998) (ibid:76)

Denne samanhengen mellom motorikk og gehør kan til dømes sjåast på musikarar som brukar fingrane som hjelpemiddel og ”spelar” i lause lufta dersom dei skal prøve å gi att ei frase, eller notere ned ein melodi. Mange musikarar gjer dette også i ein improvisasjonssituasjon, særleg instrumentalistar som av ein eller annan grunn skal improvisere vokalt, men også mange vokalistar nyttar denne forma for visualisering eller

motorisk forsterking¹⁷. Anne Katrine Bergby og Hilde Synnøve Blix skriv om dette fenomenet i artikkelen *Undervisningsfaget hørelære*:

Slik kan vi oppleve at gehøret for eksempel knyttes til motorikk ved at gehøret "sitter i fingrene" og er koblet til de musikalske sjangrene man er fortrolig med. Dette brukes ved blant annet utenatspill, gehørspill og improvisasjon. Mange benytter slike psykomotoriske gehørkunnskaper for å forestille seg og gjøre rede for et musikkforløp. Et eksempel er elever som fingerer instrumentgrep i luften mens de synger etter noter eller skriver melodier. (Bergby og Blix 2007:19)

Altenmüller og Gruhn hevdar at sambandet mellom det auditive og det motoriske er sentralt innan musikkutøving: "*Music making (...) relies primarily on highly developed auditory-motor integration capacity, which can be compared to the oral-aural loop in speech production* (Altenmüller og Gruhn 2002:69)." Baker (2001) meiner at musikarar, når dei høyrer musikk, ser føre seg dei musikalske strukturane på instrumentet dei spelar (Baker 2001:251). Han hevdar vidare at pianoet er det mest eigna instrumentet for denne typen visuelle/motoriske førestillingar, av di ein kan sjå alle tonehøgden, tangentane er organisert etter tonehøgd frå venstre mot høgre, ein kan dekke eit stort register, spele avanserte klangar, og dei fysiske handrørslene i samband med melodi eller akkordar er distinkte og lett å kjenne att (ibid:252).

Sambandet mellom det motoriske og det auditive vert av mange musikkpedagogar sett på som viktigare enn sambandet mellom det visuelle og det auditive. Bisgaard (1984, i Johansen 2003) hevdar at notar ikkje bør innførast i instrumentalundervisninga før eleven har etablert auditiv-motoriske førestillingar, av di det auditive på denne måten kan verte neglisjert og få ein sekundær funksjon (Johansen 2003:72-73). Denne forma for motorisk "hjelp" kan jo i teorien også gå føre seg med stemma, men eg trur at vokalistar har eit meir diffust forhold til dei motoriske handlingane i stemmeapparatet enn instrumentalar har til fingerrørsler. I tillegg kan det å bevege fingrane når ein bruker gehøret, også vere ei visuell hjelp som ein i alle høve ikkje kan oppnå med rørsler i stemmeapparatet. I kapittel 8.3 vil eg gå nærare inn på dei fysiske føresetnadene som gjer at eg meiner det er naturleg å setje vokalistar i ei eiga gruppe når det gjeld gehør og motorikk.

¹⁷ Eit døme på dette er vokalisten Bobby McFerrin, som støtt og stadig "spelar" på mikrofonen med fingrane medan han improviserer.

7. Kunnskap og ferdigheiter

I denne delen vil eg nytte teori for å komme nærare eit svar på den første delen av problemstillinga mi.;

Korleis oppnår vokalistar ferdigheiter innan jazzimprovisasjon?

Eg vil i dette kapittelet gå gjennom ulike syn på kunnskap og ferdigheiter som er relevante for å svare på problemstillinga, og knyte desse opp mot improvisasjonsferdigheiter. Deretter vil eg sjå på ulike teoriar omkring læring og læringspsykologi, og sjå på kva for mentale prosessar som er rådande både i improvisasjonssituasjonen, og i utviklinga av improvisasjonsferdigheiter.

7.1. Kva er kunnskap?

Kunnskap kan finnast på mange ulike plan. Det er ikkje uvanleg å skilje mellom kunnskap og ferdigheiter, som til dømes det å vite faktakunnskap, eller det å kunne sykle, som er to heilt ulike former for kompetanse. Innan musikkens verd kan døme på kunnskap vere å vite namn på dei ulike intervalla, eller når Beethoven levde, og døme på ferdigheiter kan vere å kunne kjenne att intervall som vert spelt, eller å kunne spele eit stykke av Beethoven. Den engelske musikkpedagogen Keith Swanwick hevdar at ein kan skilje mellom ein *intuitiv* kunnskap og ein *logisk-analytisk* kunnskap når det gjeld musikkfaget. Intuitiv musikalsk kunnskap kan berre utviklast gjennom direkte kontakt og sansemessige erfaringar med musikken. Med logisk-analytisk kunnskap meiner Swanwick det vi vanlegvis kallar for ”musikk-kunnskap”, det vil seie kunnskap *om* musikk: musikkomgrep, musikkhistoriske fakta, notasjonskunnskap, osv. (Hanken og Johansen 2000:182-183).

I følgje Hanken og Johansen er denne inndelinga mellom kunnskapar og ferdigheiter ikkje føremålstenleg når det er snakk om musikk:

Ofte kan det virke som om kunnskapsbegrepet i musikk er overført ureflektert fra andre fagområder uten videre, og at man med kunnskaper derfor først og fremst tenker på det å kunne musikkbegrep, notenavn, musikkhistoriske fakta osv. [...] For å kunne anerkjenne alle former for kunnskap i musikk, forutsettes det at vi forlater kunnskapsbegrepet i snever forstand. Vi må bruke det *vidt*, slik at det også omfatter ferdighetskunnskap, holdningskunnskap, innforstått og artikulert kunnskap. (ibid:185)

Hanken og Johansen argumenterer her for at det vi tradisjonelt har sett på som ferdigheiter innan musikk, også bør integrerast i omgrepet kunnskap, og dei grunnjev dette

med at ferdigheitskunnskap, haldningskunnskap og tradisjonell kunnskap overlappar kvarandre med omsyn til korleis ein lærer:

En slik oppdeling kan være tjenlig fordi den kan klargjøre at utvikling på de tre områdene i noen sammenhenger må følge hver sin læringsgang. Imidlertid faller resonnementet raskt hvis vi undersøker det nærmere. Er ikke de kravene til selvdisiplinering øvingen stiller, også holdningsutviklende? Utvikler ikke en klarinettist som øver brutte dominantseptimakkorder i alle tonearter, kunnskap i å lese og kjenne igjen denne akkordtypen på gehøret, samtidig med at hun automatiserer grepskombinasjoner? (ibid:185)

Forfattarane gjev døme på at oppøving av ferdigheitskunnskapar også får innverknader på haldningskunnskap og logisk-analytisk kunnskap. Det er heilt klart riktig at dei ulike kunnskapsformene påverkar einannan til ein viss grad, og på mange måtar kan dette utvida kunnskapsomgrepet vere føremålstenleg. Likevel meiner eg at det i denne samanhengen kan vere vel så føremålstenleg å skilje ferdigheitskunnskapen frå den logisk-analytiske kunnskapen, sidan det finst svært mange felt der faktakunnskapen kjem til kort når det gjeld å utvikle ferdigheitskunnskap. Særleg i samband med improvisasjon er dette tydeleg. Ein blir ikkje ein dyktig improvisator innan jazz av å vite all verdas jazzteori så lenge ein ikkje har erfaring med jazzimprovisasjon i praksis. David Sudnows bok *Ways of the Hand*, der sosialantropologen Sudnow beskriv sin eigen læringsveg frå å vere ein klassisk hobby pianist til å verte ein jazzpianist på eit avansert nivå, gjev fleire gode døme på nettopp dette. Her fortel Sudnow om forsøket på å integrere ein forminska skala inn i sine egne improvisasjonar:

My maneuvers with the diminished scales (...) were initially most limited. Over the course of the first year of play, nearly every time I played this one of three scales, I either started it on F with the thumb or on A with the fourth finger, moving quickly down to F and the back up, this move to become my most common early variation on that particular route (Sudnow 2001:26).

Denne forteljinga frå Sudnow om eigen læringsveg er eit døme på teoretisk (logisk-analytisk) kunnskap som påverkar ferdigheitskunnskapen, men denne typen kunnskap har inga verdi før den har vorte integrert i ferdigheitskunnskapen, i dette tilfellet jazzimprovisasjon på piano. Sudnow har lært den same teorien som mange dyktige utøvarar inna jazzimprovisasjon har; ulike skalaer som høver for ulike akkordar, men likevel er speljinga hans på eit svært grunnleggande nivå:

It was as if one tried to speak a new language by somehow plunging right into a serious conversation, trying to talk coherently at a proper conversational pace and, more than that, to deliver a lengthy monologue.

This without really knowing how to say any of the words properly, and without a context of situations and occasions to which the use of the expressions is affiliated (Sudnow sitert i Eng 2005:10).

Sjølv om kunnskap og ferdigheiter er tett knytt opp til einannan, er det i denne samanheng ferdigheitene som er det sentrale, og kunnskap i tradisjonell forstand vert viktig i den grad den kan vere eit hjelpemiddel for å oppnå dei ferdigheitene ein ynskjer. Mykje av kunnskapen som ligg bak jazzimprovisasjon er også kunnskap som ein ikkje nødvendigvis kan setje ord på, såkalla taus kunnskap. Eg vil utforske denne typen kunnskap vidare i neste delkapittel.

7.2. Kroppsleg kunnskap og praktisk kunnskap

Når vi snakkar om kunnskap i det daglege, er det ikkje uvanleg å dele omgrepet inn i teori og praksis. Praksis kan ikkje beskrivast fullstendig med ord, og ofte vert denne forma for kunnskap kalla taus. Polanyi (2000) introduserte omgrepet *taus kunnskap* i 1966 om den typen kunnskap som omfattar alt det vi veit som vi ikkje kan forklare kvifor vi veit, som det å kjenne att eit ansikt eller å bruke ein reiskap. Sentralt i teorien om taus kunnskap, er at alt vi oppfattar, oppfattar vi ut frå oss sjølve og vår eigen kropp:

[...]når vi bruker taus kunnskap, så *retter vi oppmerksomheten fra* noe for å rette den *mot* noe annet, nemlig *fra* det første leddet *mot* det andre leddet i den underforståtte relasjonen. Det vil vise seg at det første leddet i denne relasjonen på mange måter er oss nærmest, mens det andre er fjernere fra oss. Ved å bruke anatomiens språk, kan vi kalle det første leddet *proksimalt* og det andre leddet *distalt*. Det er da det proksimale leddet vi har en kunnskap om som vi muligens ikke kan formulere i ord (Polanyi 2000:21).

Eit døme på slik taus kunnskap kan vere den kjennskapen vi har til dei kombinasjonane av muskelaktivitetar som utgjer ei ferdigheit. I følgje Polanyi rettar vi merksemda *frå* denne kjennskapen til muskelaktivitetar, *mot* resultatet av målet for denne aktiviteten, og er difor vanlegvis ikkje i stand til å spesifisere desse muskelaktivitetane (ibid.:21). Som Polanyi, framhevar også Merleau-Ponty (1995) kroppens rolle i vår oppleving av omgjevnadene:

(...) it is the body which 'catches' and 'comprehends' movements. The acquisition of a habit is indeed the grasping of a significance, but it is the motor grasping of a motor significance. (...)A woman may, without any calculation, keep a safe distance between the feather in her hat and thing which might break it off. She feels where the feather is just as we feel where our hand is. If I am in the habit of driving a car, I enter a narrow opening and see that I can 'get through' without comparing the width of the doorway against that of my body (Merleau-Ponty 1995:143).

Merleau-Ponty viser at når kroppen tek i bruk ulike reiskapar, kjennest desse etterkvart som ein del av kroppen. Det å vite om bilen ein køyrer kjem gjennom ei smal opning, dreier seg etterkvart ikkje om romlege vurderingar med omsyn til breidda på høvesvis bilen og opninga bilen skal gjennom, men vert integrert i den kroppslege kunnskapen slik at ein *kjenner* storleiken på bilen på same måte som ein kjenner sin eigen kropp.

Polanyi og Merleau-Ponty syner at kroppen er viktig for vår *persepsjon* av omverda. Gibbs (2007) hevdar at kroppen er sentral også når det gjeld vår *kognisjon* av omverda:

Cognition is what occurs when the body engages the physical, cultural world and must be studied in terms of the dynamical interactions between people and the environment. Human language and thought emerge from recurring patterns of embodied activity that constrain ongoing intelligent behaviour. We must not assume cognition to be purely internal, symbolic, computational, and disembodied, but seek out the gross and detailed ways that language and thought are inextricably shaped by embodied action (Gibbs 2007:276).

I fylgje Gibbs er språk og tankar ikkje berre knytt til intellektet, men også til kroppslege opplevingar. Også minne og indre førestillingar er uløseleg knytt til kroppen, i fylgje Gibbs (2007):

Memory, mental imagery and problem solving do not arise from internal, computational, and disembodied processes but are closely linked to sensorimotor simulations (Gibbs 2007:12).

Som vi såg i kap. 6, kan indre gehør sjåast på som ei form for indre førestilling (mental imagery). Knyt vi dette opp mot Gibbs ide om kroppen som sentral i danning av indre førestillinga, vert det naturleg å sjå på indre gehør ikkje berre som ein intellektuell aktivitet, men ein aktivitet som har nær samanheng med kroppslege opplevingar. Gibbs framhevar at indre førestillingar er uløseleg knytt til den perseptuelle og motoriske utforskinga av omgjevnadene (Gibbs 2007:133).

Dreyfus (1998) tek utgangspunkt i Merleau-Pontys idear om kroppsleg kunnskap, og hevdar at kroppsleggjering av kunnskap er eit sentralt moment i tileigninga av ferdigheiter. Han trekker fram *kroppen som eit lærande objekt*, som ikkje vert styrt av tanken. For å oppnå ekspertise innan ei ferdigheit kan ein ikkje nytte minnet til å hente fram memorerte prinsipp og reglar, men i staden vil tilstrekkeleg erfaring gjere at ein instinktivt veit kva som er rett, korleis eit problem skal løysast, og kva for konsekvensar ei handling vil få:

Among many situations, all seen as similar with respect to a plan or perspective, the expert has learned to distinguish those situations requiring one action from those demanding another. That is, with enough experience in a variety of situations, all seen from the same perspective but requiring

different tactical decisions, the brain of the expert performer gradually decomposes this class of situations into subclasses, each of which shares the same action. This allows the immediate intuitive situational response that is characteristic of expertise (Dreyfus 1998:6).

Det som er særmerkt med denne teorien, er at Dreyfus snur tradisjonelle førestellingar om kompetanse på hovudet. Dreyfus viser til at ein vanlegvis vil vurdere ein persons kompetansenivå som høgt, dersom vedkomande kan argumentere for sine problemløysingar eller svar ved å forklare reglane ho bygger løysinga på. Dersom ein ikkje kan forklare kvifor ein veit noko, kan ein heller ikkje gjere krav på å vite dette sikkert. Dette er grunnleggande feil, i følgje Dreyfus, som hevder at kompetansen i eit slikt tilfelle vil vere på nybegynnarivå. Dersom personen er nøydd til å bruke reglar i utføringa av ferdigheita, er kompetansen ikkje individuell og erfart, og slett ikkje operativ og tilpassa. Ekspertkompetanse på eit felt vil innebere at ein kan utføre føremålstenlege handlingar i eit høgt tempo. I eit slikt tempo vil ein ikkje kunne vurdere og kalkulere ulike alternativ opp mot einannan, men må stole på intuisjonen ein har opparbeida seg gjennom erfaring (Dreyfus 1998:7). Vidare lanserer Dreyfus ein modell for ferdigheitslæring som går over fem ulike stadier; novise – nybegynnar – kompetent – skikka – ekspert (Dreyfus 2002)¹⁸. På novisestadiet (*novice*) er kunnskapen basert på innlærte reglar som kjem utanfrå personen sjølv, som til dømes ein sjåfør som har lært regelen ”alltid skift til andre gir dersom speedometernåla går over 15 km/t”. På nybegynnarstadiet (*advanced beginner*) har ein observert nok døme på ferdigheita til å byrje å setje opp slike reglar for seg sjølv. Nybegynnaren har til dømes lært seg å høyre på motorlyden når det er passande å gire, ein type kunnskap som er vanskeleg å setje ord på. På det kompetente stadiet (*competence*) har ein etterkvart opparbeidd seg eit arsenal av slike reglar, og meistring av ferdigheita kan på dette stadiet verke uoverkommeleg, av di ein vert overvelda av alle valmoglegheitene. Den kompetente utøvaren vil framleis måtte gjere ei medviten vurdering av alle desse vala. Dreyfus illustrerer dette med ein kompetent sjåfør som skal køyre av motorvegen, og må vurdere faktorar som fart, veggrep, avstand og tid, før ho tek avgjerda om anten å bremse ned, sleppe opp gasspedalen, eller ta foten heilt bort frå gasspedalen før svingen. Den kompetente sjåføren vil vere letta dersom ho kjem gjennom svingen utan uhell, og skrekkslagen dersom bilen byrjar å skli. Ettersom den kompetente utøvaren får meir erfaring, vil dei positive og negative forsterkingane ho får på dei ulike handlingane, gjere at ho opparbeider seg handlingsmønstre som etterkvart vert meir og meir

¹⁸ Dreyfus har i nokre tilfelle operert med 7 stadier, der stadie 6 og 7 omhandlar moralsk mogning i samband med den aktuelle ferdigheita. Desse stadiene er uteletne her, av di dei ikkje er interessante for samanhengen.

automatiserte. Etterkvart når utøvaren det skikka stadiet (*proficient*), der ferdigheita vert mindre krevjande å utføre sidan utøvaren no, i staden for å fokusere på dei ulike valmoglegheitene og kalkulere desse, umiddelbart *ser* kva som må gjerast, og deretter utfører desse handlingane. Den skikka utøvaren må likevel *velje* å gjere den aktuelle handlinga. Ein skikka sjåfør som skal køyre av motorvegen vil intuitivt vite at ho må sakke farten før svingen, men gjer eit medvite val med omsyn til den aktuelle handlinga; om ho skal sleppe opp gassen eller trakke på bremsa. På ekspertstadiet (*expertise*) derimot, har utøvaren oppnådd eit tilstrekkeleg erfaringsnivå til at både vurdering og utføring av handlingane er noko utøvaren gjer intuitivt. Ein sjåfør som har oppnådd Dreyfus' ekspertnivå, vil vite akkurat når og kor mykje ho skal sakke farten før ein sving, og utføre dei handlingane som krevjest for dette, utan å tenkje over desse (Dreyfus 2002:368-372). Etterkvart som utøvarar når dei øvste nivåa i denne utviklingsmodellen, er dei ikkje lenger avhengige av mentale representasjonar for å utføre dei riktige handlingane, men tek i bruk ein form for kroppsleggjort kunnskap:

All one can say is that in order to improve one's skill one must be involved, and get a lot of practice. The body takes over and does the rest outside the range of conscious representation (Dreyfus 2002:379).

Utviklinga Dreyfus skisserer, kan seiast å gå frå ein *deklarativ* kunnskap, til ein *prosedural* kunnskap. Den deklarative kunnskapen er som regel verbalisert, medan den prosedurale kunnskapen refererar til automatiserte rørsler som ligg bak det å kunne ei ferdigheit, som til dømes å sykle eller å produsere ein koherent setning. Ein 5-åring vil kunne gjere begge desse tinga, men vil ikkje vere i stand til å beskrive dei underliggande fysiske eller grammatikalske prinsippa for desse aktivitetane. Ein nyttar gjerne omgrepa *knowing that* om deklarativ kunnskap og *knowing how* om prosedural kunnskap (Parncutt og Troup i Parncutt og McPherson 2002:298). Eit døme på deklarativ kunnskap innan jazzimprovisasjon, vil til dømes vere å vite kva for skalaer det er vanleg å improvisere på over ein gitt akkord, medan eit døme på prosedural kunnskap vil vere det å kunne synge eller spele eit instrument. Samstundes vil det vere glidande overgangar mellom den prosedurale og den deklarative kunnskapen når det gjeld musikk generelt og improvisasjon spesielt, sidan mange av vala ein improvisator gjer, er val som ho ikkje nødvendigvis veit kvifor ho gjer (prosedural kunnskap), men som ho kan verte medviten på i prosessen med å prøve å forklare desse vala (deklarativ kunnskap).

Fitts og Posner (1967) skil mellom tre stadier i utviklinga av ei ferdigheit; det *kognitive* stadiet, det *assosiative* stadiet og det *autonome* stadiet (Anderson 1990:258). På det kognitive stadiet er ein avhengig av ei deklarativ koding av ferdigheita; ein set seg opp ulike reglar for korleis ferdigheita best skal utførast og held seg til desse. På det assosiative stadiet er forståinga av ferdigheita betre, og eventuelle feil i utføringa er oppdaga og utbetra. Her tenkjer ein mindre over dei ulike vala og kvifor ein gjer dei; den deklarative kunnskapen har gått over til å verte prosedural. Det er likevel ikkje nødvendigvis slik at den prosedurale kunnskapen alltid avløyser den deklarative. Ein kan til dømes snakke eit framandspråk flytande og framleis hugse mange av reglane for grammatikken. Det autonome stadiet kan sjåast på som ei forlenging av det assosiative, men her er ferdigheita i større grad automatisert. På dette stadiet kan ein miste tilgongen til den deklarative kunnskapen fullstendig (Anderson 1990:258-260).

På mange måtar liknar Anderson sin modell for ferdigheitslæring Dreyfus' modell for ekspertkompetanse. Både Anderson og Dreyfus legg vekt på automatiseringa av ferdigheiter. Men der Dreyfus legg vekt på eksperten sin intuitive kompetanse, vektlegg Anderson *automatiseringa* av handlingar. Innan jazzimprovisasjon kan ein, dersom ein automatiserer handlingsmønstra sine, risikere å gjere dei same musikalske vala over alle akkordprogresjonar som liknar einannan. Denne automatiseringa kan innebere at ein berre spelar på *repertoaret* (jf. kap 3.3), og ikkje prøver å gå nye vegar. Likevel er det naturleg å tru at det er viktig for ein improvisatorar å internalisere visse musikalske strukturar, for å avlaste arbeidsminnet. Dette vil eg kome attende til i kapittel 8.

7.3. Sansemodalitetar

I hear and I forget. I see and I remember. I do and I understand.

-Confucius

Når vi tek inn informasjon frå omgjevnadene, kjem denne informasjonen nødvendigvis inn gjennom ein eller fleire sansar, eller sansemodalitetar, som det gjerne vert kalla. I ein klasseromssituasjon kan ein til dømes høyre kva læraren seier, sjå på biletet på tavla, lese sjølv i læreboka, eller teikne figurar eller gjere fysiske eksperiment.

Dei fleste av oss har gjerne ein eller to sansemodalitetar som vi føretrekk bår det gjeld korleis vi lærer. Nokre menneske føretrekk å lære nye ting ved å lese, andre lærer betre når dei høyrer på foredrag, og andre igjen føretrekk å lære ting gjennom å utføre handlingar

sjølve. To ulike undersøkingar med skuleborn i USA (Dunn 1983, Reinert 1976) fann fire hovudtypar av læringsstrategiar:

1. *Visuell læring*, som til dømes lesing, tabellar og symbol
2. *Auditiv læring*, som lytting til foredrag eller kassetar
3. *Kinestetisk læring*; erfaringsbasert læring, fysisk involvering i lærings situasjonen
4. *Taktil læring*, som å bygge modellar eller gjere laboratorieeksperiment. (Reid 1987:90)

Dunn og Dunn (1979) fann i ei anna studie at berre 20-30% av born i skulealder såg ut til å føretrekke auditiv læring. 40% av borna i undersøkinga føretrakk visuell læring, og dei resterande 30-40% føretrakk taktil eller kinestetisk læring (Reid 1987:90). Tanken om ulike føretrekte sansemodalitetar har fått stor påverknad på pedagogisk praksis dei siste tiåra.

Sjølv om det å ta inn informasjon frå dei ulike sansemodalitetane tradisjonelt har vorte sett på som separate prosessar, peikar nyare forskning i retning av at desse prosessane har ein gjensidig påverknad på einannan. Shimojo og Shams (2001) argumenterer for at både visuell, auditiv og kinestetisk persepsjon påverkar einannan gjensidig, og syner til ulike undersøkingar som utforskar tilhøvet mellom ulike sansemodalitetar. Til dømes vil talelyden "ba" verte oppfatta som "da" dersom den vert følgt av eit bilete av ein person som seier "ga" (Shimojo og Shams 2001: 506). Andre undersøkingar syner at ein visuell stimulus vil verte opplevd annleis dersom den vert følgt av ein auditiv stimulus, enn dersom den vert presentert åleine (ibid.: 507). Forfattarane syner også at taktil stimulering av ei hand gjev aktivitet i den delen av hjernebarken som har med visuell persepsjon å gjere (ibid.: 508). Shimojo og Shams hevdar desse undersøkingane syner at all persepsjon, uavhengig av sansemodalitet, heng saman og forsterkar einannan. Dette vert kalla *kryssmodalitet*.

Pressing (1984) hevdar at det vanlegvis er enklare å dele merksemd mellom ulike sansemodalitetar enn innan ein modalitet (Pressing 1984:359). Ved å ta inn informasjon visuelt, motorisk og auditivt, kan arbeidsminnet prosessere meir enn dersom informasjonen som vert teken inn er erfart gjennom berre ein sansemodalitet.

For example, a pianist playing a repeating left-hand figure and improvising with the right hand will commonly use visual feedback to assist the execution of one or the other of the hands or the relation between them. Or, the performer may rely on the tactile and proprioceptive 'feel' of the left-hand pattern and divert conscious (aural) attention predominantly or exclusively to the right (Pressing 1984:359).

Vi ser altså at dei ulike sansemodalitetane påverkar einannan, og at ein kan ta inn meir informasjon dersom ein nyttar fleire sansemodalitetar enn dersom ein nyttar berre ein

sansemodalitet. Det er naturleg å tru at det å gjere seg nytte av ulike sansemodalitetar gjer at ein kan utføre meir komplekse oppgåver enn dersom ein baserer seg på informasjon frå ein sansemodalitet. Når det gjeld improvisasjon, kan ein tenkje seg at når ein høyrer akkordgrunnlaget, vil dette oppfattast både i dei delane av hjernen som har med kinestetisk/taktil og visuell persepsjon å gjere, i tillegg til den delen som har med auditiv persepsjon å gjere. På denne måten vil prosessen med å høyre musikk, for så å improvisere over denne musikken, verte ein prosess der dei ulike sansemodalitetane dreg vekslar på einannan. Som vi såg i kap. 6.6, er det likevel det auditiv-motoriske sambandet som er viktigast i denne prosessen. Døme på eit slikt auditiv-motorisk samband i jazzimprovisasjon kan vere automatiserte fingerrørsler som vert sette i gang av det å høyre ein spesiell akkord eller akkordprogresjon.

På denne måten får ein improvisator fleire ”bein å stå på” enn berre den auditive persepsjonen, sjølv om denne heilt klart er den viktigaste i samband med musikalsk utøving. For ein vokalist kan det tenkjast at ein prosess som denne vil arte seg annleis. Vokalistar, som ikkje har kontakt med instrumentet gjennom fingrane, og heller ikkje kan sjå instrumentet sitt, vil sannsynlegvis uansett måtte innoe auditive førestillingar før ho kan produsere tonar. Samstundes kan det sjå ut som kinestetiske førestillingar kan vere til ei viss til hjelp for vokalistar, til dømes ser ein ofte vokalistar som gjer handrørsler i lufta når dei syng. Det kan tenkjast at også vokalistar kan automatisere visse kroppslege mønstre som kan verte igangsette av visuell eller kinestetisk informasjon. Denne ideen vil eg utforske vidare i kap. 8.3.

7.4. Kva slags aktivitet er jazzimprovisasjon?

Det å spele eit instrument, eller å syngje, er i seg sjølv ei avansert finmotorisk oppgåve, som krev stor grad av kontroll over hender og føter, eller over stemmeapparatet. Jazzimprovisasjon står, slik eg ser det, i ei særstilling samanlikna med planlagt musikalsk aktivitet, av di det både er ei avansert motorisk oppgåve, og ei avansert kognitiv oppgåve.

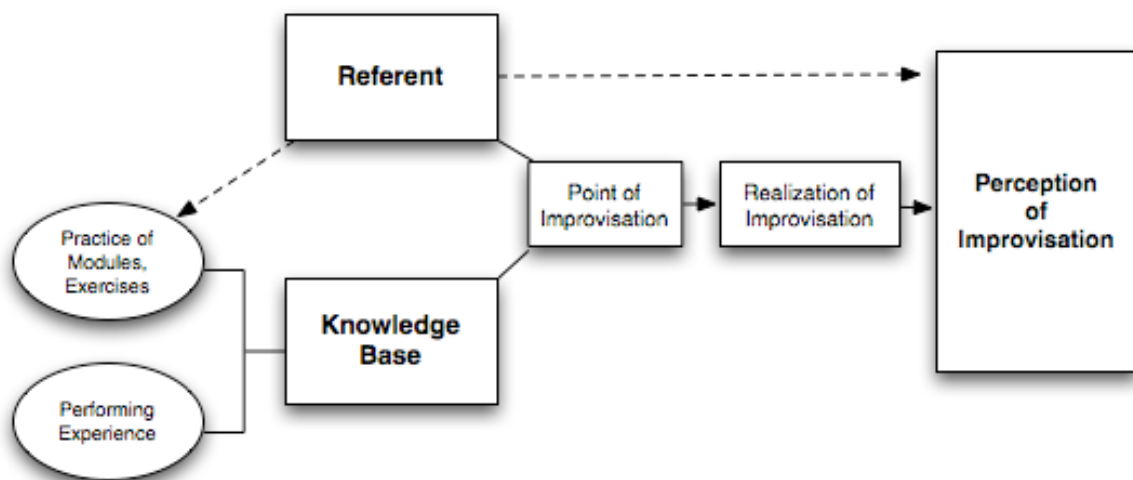
(...) the improviser must effect real-time sensory and perceptual coding, optimal attention allocation, event interpretation, decision-making, prediction (of the actions of others), memory storage and recall, error correction, and movement control, and further, must integrate these processes into an optimally seamless set of musical statements that reflect both a personal perspective an musical organization and a capacity to affect listeners (Pressing 1998:51).

Ein improvisator må både planlegge i augneblinken – medvite eller umedvite – kva for tonar ein vil nytte, og stadig gjere nye val med omsyn til kva for tonar ein sjølv har produsert og andre musikarar sin respons på desse. Samstundes må ein kunne frambringe dei tonane ein vel, på instrumentet sitt. I fylgje Pike (1974, i Johansen 2003) opererer ein improviserande muskar innan eit *perseptuelt felt* som omfattar persepsjonen av ytre musikalske hendingar og indre musikalske førestillingar, i tillegg til oppfatninga av sinnstilstanden desse musikalske hendingane og førestillingane fører med seg for utøveren (Johansen 2003:82).

Det å improvisere er ei evne som føreset både prosedural og deklarativ kunnskap; ein må både kunne spele på instrumentet sitt (prosedural kunnskap), og gjere medvitne val med omsyn til relativt avansert harmonisk materiale (deklarativ kunnskap). Når det gjeld den deklorative kunnskapen, kan det vere stor skilnad på i kor stor grad improviserande muskarar dreg vekslar på denne i sjøve improvisasjonssituasjonen. Mange jazzmusikarar har eit lite medvite forhold til toneval over akkordskjema, og kan seiast å improvisere meir intuitivt. Mitt inntrykk er at særleg vokalistar gjerne forhold seg til jazzimprovisasjon på denne måten. Dersom ein har eit umedvite forhold til toneval, er det ikkje uvanleg at improvisasjonen vil verte bygd opp over relativt enkle, ofte pentatone, motiv, og at ein som improvisator kan ”falle av” i parti som inneheld modulasjonar. På den andre sida synest eg å registrere at mange utøvarar har som ideal å ikkje tenkje for mykje i improvisasjonssituasjonen. Målet for improviserande muskarar må såleis vere å få den deklorative kunnskapen til å verte ein del av den prosedurale kunnskapen, slik at ein har eit stort repertoar av automatiserte harmoniske valmoglegheiter. Ser vi på improvisasjon som ei ekspertferdigheit (jf. Dreyfus, kap. 7.2.), ser vi at det å improvisere skil seg frå andre ekspertferdigheiter, som t.d. sjakk eller bilkjøring, ved at eit viktig mål for ferdigheita er å *ikkje gjere det same* kvar gong. Samanlikna med ei ekspertferdigheit som bilkjøring, der kvar ytre stimulans etter kvart fører til ein automatisert respons (ein ser bremselysa på bilen framfor, og bremsar sjølv automatisk ned uatn å tenkje gjennom denne handlinga), er det vanskelegare å automatisere reglar for jazzimprovisasjon, sidan dei færreste utøvarar ynskjer å gjere same improvisasjon to gonger over eit gitt akkordskjema. Det næraste ein kjem slik automatisering innan jazzimprovisasjon, er automatisering av *repertoaret* (jf. kap.3.3), altså licks, skalaer, kjennskap til musikalske kodar o.l.

Ein jazzmuskar sitt repertoar kan sjåast på som ein ”ryggsekk” med opparbeidd kompetanse som påverkar improvisasjonen, slik som musikalsk materiale, perseptuelle

strategiar, rutiner for musikalsk problemløysing, innlærte musikalske strukturar og generaliserte motoriske program. Denne typen kompetanse kallar Pressing for *kunnskapsbasen* (knowledge base) (Pressing 1998 i Nettle og Russell 1998:53). Kunnskapsbasen for improviserande musikarar omfattar internalisert materiale som er idiomatisk for den sjangeren musikaren utøver, slik som til dømes forståing av sjangeren, licks, eller andre utøvarar sine soloar (Kenny og Gellrich 2002:118). I fylgje Pressing er storleiken på kunnskapsbasen avgjerande for utviklinga frå novise til ekspert (jf. kap. 7.2). Dette er den eine av to faktorar som påverkar improvisasjonen. Den andre faktoren som påverkar ein utøvar i ein improvisasjonssituasjon kallar Pressing *referansen* (the referent) (Pressing i Nettle og Russell 1998:52), og denne omhandlar alt som er relatert til den aktuelle improvisasjonssituasjonen; som til dømes låta det vert improvisert over eller akkordstrukturen. Kenny og Gellrich hevdar at referansen påverkar utøvaren meir direkte enn kunnskapsbasen, av di kunnskapsbasen vanlegvis er noko utøvaren ikkje er medviten om, medan kjennskap til referansen som regel er medvite frå utøvaren si side (Kenny og Gellrich 2002:118).



Vi ser av figuren at kunnskapsbasen, som er samansett av tidlegare utøvingserfaring og øving, og referansen, er dei to elementa som arbeider saman i improvisasjonsaugneblinken og skapar improvisasjonen. I kunnskapsbasen til ein jazzimprovisator finn ein til dømes ting som forståing av jazzharmonikk, kunnskap om ulike skalaer, internaliserte licks og tankar om kva som er ein bra improvisasjon, for å nemne noko. Referansen påverkar lyttarane si oppfatning av improvisasjonen, og gjev også utøvaren ”påfyll” til kunnskapsbasen. Dersom kunnskapsbasen er tilstrekkeleg internalisert i langtidsmiynet, og automatisert gjennom øving

og utøvningspraksis, vil dette frigjere ressursar frå arbeidsminnet slik at utøvaren står friare til å utvikle samanhengande og koherente improvisasjonar (Johnson-Laird 1991:423).

Når utøvaren sluttar å tenkje intellektuelt på dei musikalske vala ho gjer i improvisasjonssituasjonen, kan dette føre til eit anna form for nærvær i improvisasjonen. Dersom ein greier å rydde alle andre tankar ut av hovudet, kan ein oppnå ei sterk konsentrasjon om dei musikalske hendingane som går føre seg i augneblinken.

Under the soloist's extraordinary powers of concentration, the singing and visualizing aspects of the mind attain a perfect unity of conception with the body. The artist becomes intensely focused on thoughts in the language of jazz, and as they come – one upon the other – they are articulated as instantly as conceived. No lead time separates conception from expression, and the gap between intention and realization disappears (Berliner 1994:217).

Csikszentmihalyi og Rich (1997, i Kenny og Gellrich 2002) kallar denne tilstanden for *flow*. Dei meiner at denne tilstanden kan hjelpe improviserande musikarar til å gå utover både grensene for referansen, men også utover sine eigne kognitive grenser. Den improviserande musikaren i *flow*-tilstand gløymer tid og stad, og er i ein slags transeliknande tilstand som får henne til å legge bort det sjølvkritiske medvitnet og slutte å intellektualisere dei musikalske vala ho gjer. Denne tilstanden kan for mange musikarar vere ein viktig motivasjonsfaktor for å halde på med musikk i det heile, av di tilstanden kan få dei til å gløyme personlege problem og føle ei slags djupare meining med tilværet (Csikszentmihalyi og Rich i Kenny og Gellrich 2002:119). Kenny og Gellrich antyder også at denne *flow*-tilstanden kan gjere at den improviserande musikar får lettare tilgong til kunnskapsbasen (Kenny og Gellrich 2002:120).

Når det gjeld læring av improvisasjonsferdigheiter, ser det ut til å vere brei semje om at dette er noko som fordrar målretta øving (*deliberate practice*) (Kenny og Gellrich 2002:126). Ericsson, Krampe og Tesch-Römer (1993) skil mellom tre ulike arbeidsformer; betalt arbeid (*work*), målretta øving (*deliberate practice*) og *play*. Når det gjeld betalt arbeid er hovudmålet gjerne pengar eller sosial status, og her er det ofte lite rom for eksperimentering av di ein har eksterne fristar å halde seg til. I den målretta øvinga er føremålet å verte dyktigare i faget, og løn for arbeidet utover dette er stort sett fråverande. Målet med *play* er aktiviteten i seg sjølv, og læringa som skjer under denne prosessen er ikkje medviten frå utøvaren si side. Utøvarar kan likevel forbetre sine ferdigheiter gjennom *play* (Ericsson et al. 1993:368). Kenny og Gellrich gjev vidare døme på kva for aktivitetar målretta øving på improvisasjon kan innebere:

One of the main aims of deliberate practice is to encourage improvisational expertise through the intensive development of internalized knowledge bases. The difference between expert and nonexpert improvisers is in how sophisticated, automated, and personalized these structures become (...)(Kenny og Gellrich 2002:126).

Målet med øvinga er altså å internalisere musikalske strukturar i kunnskapsbasen, og å gjere desse strukturane mest mogleg sofistikerte, automatiserte og personlege. Det er her skilnaden mellom ekspertar og nybyrjarar ligg, i fylgje Kenny og Gellrich.

Novice improvisers, for example, tend to access materiale from the knowledge base in a diachronic and literal fashion by repeating prelearned motives parrot fashion or out of context, whereas experienced improvisers are able to make sophisticated hyperconnections between prelearned material (Kenny og Gellrich 2002:126).

Der nybyrjarar står i fare for å berre attgje innlært materiale, vil erfarne improvisatorar knyte saman dette materialet på ein meir sofistikert måte.

Vi ser at jazzimprovisasjon er ein kompleks aktivitet som opererer innan fleire ulike spenningsfelt. For det første er jazzimprovisasjon ei evne som føreset to ulike kunnskapstypar; *knowing that* og *knowing how*, eller deklarativ og prosedural kunnskap. I tillegg balanserer den improviserande jazzmusikaren i spenningsfeltet mellom det å ha kontroll, og det å sleppe seg laus. Ein utøvar må ha kontroll over det musikalske materialet ho nyttar i improvisasjonen, samstundes som det er eit mål for dei fleste improviserande utøvarar å ikkje tenkje over dei musikalske vala i improvisasjonssituasjonen.

8. Musikk og kognitiv psykologi

Musikalsk improvisasjon er ein interessant aktivitet, av di den er samansett av så mange ulike element. På den eine sida er improvisasjon ein tankeprosess som involverer ein konstant prosess av lytting, evaluering og avgjerder i høve til toneval. På den andre sida er improvisasjon ein avansert fysisk prosess som krev ein stor grad av finmotorisk kontroll. Det mest interessante punktet i denne samanhengen er skjæringspunktet mellom desse to elementa; vegen frå dei auditive representasjonane (det indre gehøret) til dei motoriske sentra i hjernen, og vidare ut i fingrar eller stemmeapparat. Først i dette kapittelet vil eg sjå på eksisterande teoriar omkring improvisasjon, og kva for mentale og motoriske prosessar som ligg bak evna til å improvisere idiomatisk. Deretter vil eg gå inn på det eg meiner er skilnadene mellom vokalistar og instrumentalistar, og diskutere desse opp mot teoriar om improvisasjon, for å sjå om desse skilnadene gjev grunnlag for å hevde at improvisasjonsprosessen må forståast annleis for ein vokalist enn for ein instrumentalist.

8.1. Musikk og kognitiv teori

Vi har sett at jazzimprovisasjon er ein aktivitet som bygger dels på ferdigheiter, og dels på kunnskap i tradisjonell forstand. Eg vil i dette delkapittelet forsøke å skilje ut den kognitive delen av jazzimprovisasjon; kva for mentale prosessar er det som er rådande i læring og utøving av denne aktiviteten? Johnson-Laird oppsummerer det kognitive ”problemet” for jazzimprovisasjon på denne måten:

The cognitive problem for jazz musicians is to create a novel melody that fits the harmonic sequence and the metrical and rhythmic structure of the theme (Johnson-Laird 2002:422)

Her er prosessen med jazzimprovisasjon broten ned til det mest essensielle; å skape nye melodiar som passar med det harmoniske og rytmiske underlaget. Eg vil leggje til at det også er essensielt å spele innanfor dei ”kodane” som kjenneteiknar sjangeren, og å spele melodilinjer som opplevest som samanhengande og meiningsfylte, sjølv om begge desse kriteria er mindre handfaste enn kriteria Johnson-Laird skisserer. For å løyse desse oppgåvene, er det viktig at muskarane er kjende med det underliggande akkordskjemaet, og at ein nyttar arbeidsminnet til å vite kor ein er i det harmoniske forløpet og registrerer kva dei andre muskarane spelar (ibid:422). Improvisatoren kan i fylgje Johnson-Laird samanliknast med ein transdusar, som tek inn informasjon frå eit akkordskjema lagra i langtidsmminnet, persiperer akkompagnementet, for så å produsere ein improvisert melodi over dette (ibid:422). Sjølv om denne modellen må sjåast på som ei forenkling, kan det vere nyttig å sjå på prosessen frå denne synsvinkelen. Eg vil vidare sjå nærare på ulike aspekt ved denne prosessen.

Ordet *persepsjon* kjem frå det latinske *perceptio*, og tyder fornemming, oppfatning¹⁹. Omgrepet vert nytta om prosessen det er å knyte meining til informasjonen ein får frå sansane (Imsen 2001:114). Omdanninga, eller kodinga, av denne informasjonen skjer i arbeidsminnet, og kan i følgje Imsen lagrast på tre ulike måtar; ikonisk, verbal og semantisk. Den ikoniske kodinga er knytt til visuelle bilete, og verbal koding til ord, medan den semantiske kodinga er knytt til meiningsbærande einskapar, og vert anteke å vere verken ikonisk eller verbal, men meir abstrakt enn begge desse kategoriane. Informasjon frå sansane vert ikkje nødvendigvis lagra berre i den sansemodaliteten informasjonen kjem i, for eksempel er det ikkje uvanleg å ”sjå for seg” ei forteljing, eller ”sjå bilete” i musikk (ibid:123). Dette kan ha samanheng med

¹⁹ Fremmedordbok blå ordbok 2005

føretrekte sansemodalitetar, men kan også vere ein måte å lagre informasjon på fleire ”stader”, ein slags kryssmodalitet (jf. kap. 7.3).

Kapasiteten for kor mange einskapar vi kan hugse i arbeidsminnet, vert vanlegvis estimert til 7 ± 2 (Miller 1956, Pressing 1998). Med erfaring kan vi lære å lagre meir og meir informasjon i arbeidsminnet, ikkje ved å hugse fleire einskapar, men ved å setje denne informasjonen saman i einskapar som Miller kallar for *chunks* (Miller 1965:13). Dersom ein til dømes vert presentert for ei tilfeldig rekkjefylgje av tonar, vil desse – gitt at ein ikkje tidlegare har etablert slike chunks for musikalske strukturar – først lagrast i arbeidsminnet som enkelttonar. På denne måten vil ein ikkje kunne hugse meir enn 7 ± 2 tonar. Etterkvart som ein vert kjent med rekkjefylgja av tonar, kan desse lagrast som større og større chunks, og lange sekvensar av musikk kan på denne måten lagrast i arbeidsminnet, framleis utan å overskride arbeidsminnet sin kapasitet på 7 ± 2 einskapar (ibid:13). I fylgje Pressing (1998) er det slike chunks musikarar som memorerer lange musikkstykker utanat, sannsynlegvis gjer seg nytte av. Pressing viser vidare til undersøkingar som syner at memorering av atonale stykker ser ut til å vere mykje vanskelegare enn memorering av tonal musikk (Pressing 1998:55). Dette heng truleg saman med at det er vanskelegare å etablere slike chunks for atonal musikk enn for tonal musikk. Sjølv om standardjazz ligg eit godt stykke frå atonal musikk, kan det tenkjast at den same mekanismen kan gjelde også her, på den måten at avanserte musikalske strukturar med høg tettleik av spenningsfylte tonar (jf. kap. 3) ikkje så lett let seg ”chunke” som mindre spenningsfylte musikalske strukturar. I så fall vil memoreringa av desse strukturane måtte basere seg meir på det motoriske enn det auditive minnet. Dette kan vere ein faktor som har samband med at slike avanserte strukturar ser ut til å verte mindre nytta av vokalistar enn av instrumentalistar.

Millers omgrep *chunks* kan, i fylgje Anderson (1996) samanliknast med omgrepet *skjema*. Når det gjeld musikalske skjema, vert desse av Krumhansl og Castellano definert som: *the abstract knowledge listeners have about musical structure* (Krumhansl og Castellano i Dowling 1984:147). Skjema refererer til dei aspekta ved abstrakt musikalsk kunnskap som er aktive i persepsjonsprosessen. Når ein vert presentert for musikalske strukturar som liknar einannan tilstrekkeleg gonger, vil dette etterkvart føre til etableringa av eit mentalt skjema for den aktuelle strukturen (Bigand 2001). Døme på musikalske strukturar som kan verte lagra som skjema kan vere alt frå korte musikalske motiv til sonatesatsform. Innan jazzimprovisasjon kan slike skjema til dømes vere II-V-I-progresjonen, skalaer, eller innlærte licks (jf kap. 3 om *repertoaret*). Denne typen koding av informasjon kan også kallast for *mentale modellar*. Mentale modellar er antakingar, førestillingar og idear som vi har med oss, og desse kan vere medvitne eller umedvitne. Markman og Gentner (2001) definerer mentale

modellar slik:

A mental model is a representation of some domain or situation that supports understanding, reasoning, and prediction (Markman og Gentner 2001:228).

Vidare hevdar forfattarane at mentale modellar kan delast inn i to typar; *logiske* mentale modellar og *kausale* mentale modellar. Logiske mentale modellar kan beskrivast som ein mental strategi for å løyse umiddelbare problem. Desse vert skapt i augneblinken og opererer innan arbeidsminnet. På den andre sida har vi kausale mentale modellar, som bygger på informasjon integrert i langtidsminnet, og vert nytta for å ta avgjerder om fysiske system og mekanismar (ibid:229). Knyter vi mentale modellar opp mot musikalsk praksis, er det naturleg å tenke seg at dei kausale mentale modellane vil vere knytt til element som utøveren sine innlærte ferdigheiter på instrumentet, og generell kunnskap om musikkteori, medan dei logiske mentale modellane vil vere sentrert rundt det å orientere seg i musikken i augneblinken, som å tenke på kor ein er i eit akkordskjema, eller planlegge neste frase.

Slik eg tolkar dei ovanfor nemnte definisjonane på omgrepa chunks, skjema og mentale modellar, er desse omgrepa overlappende. Eg vel vidare i oppgåva å nytte omgrepet *mentale modellar* om denne typen organisering av informasjon. I følgje Wigestrands (2004) vert dei mentale modellane som improviserande musikarar nyttar i si utøving, utvikla over tid i samspel med teknikk, erfaring, musikalske preferansar, og instrument (Wigestrands 2004:31). Han viser vidare at fingersetning på fiolin kan sjåast på som ein mental modell, og at denne typen mentale modellar kan påverke andre mentale modellar knytt til improvisasjonssituasjonen (ibid:197). Wigestrands hevdar mellom anna at fingersetning på fiolin kan påverke dei musikalske vala ein improvisator gjer i augneblinken (ibid:198). Berliner (1994) gjev døme på korleis dette kan opplevast frå eit utøvarperspektiv, der han fortel om si eiga oppleving av samanhengen mellom fingermønstre og planlagte frasar:

[...]I was practicing a long Lee Morgan solo from memory, my fingers leaped smoothly and directly from the first half of a phrase in one solo chorus to the second half of another phrase in another chorus. Only then did I realize that the two phrases contained a fragment in common that, serving as a bridge in performance, lead me instantly across all the intervening material and created a new phrase in the process. These incidents illustrate the body's capacity to dictate with great assurance during improvisations by giving momentary primacy to the physical logic of patterned movement over the strictly aural logic of melodic form (Berliner 1994:209).

Berliners oppleving av at fingrane gjer val som han ikkje ville gjort intellektuelt eller gehørmessig, er eit døme på at ein mental modell (innlærte fingermønstre) kan påverke andre mentale modellar (intellektuelle val eller musikalske mønstre internalisert i gehøret).

For å oppsummere det kognitive aspektet ved jazzimprovisasjon, ser vi at utøvarar tek i bruk mentale modellar som kan vere medvitne eller umedvitne, konkrete eller abstrakte, og at desse mentale modellane påverkar einannan i ein improvisasjonssituasjon. Motoriske representasjonar, som fingersetning, kan også sjåast på som ein mental modell, og kan påverke improvisasjonen på linje med andre mentale modellar. I neste delkapittel vil eg gå nærare inn på samanhengen mellom motorikk og musikkutøving.

8.2. Musikk og motorikk

Ein vanleg måte å tenkje på samanhengen mellom motorikk og hjerne på, er å sjå føre seg eit krinslaup som byrjar i hjernen, går ut via nervesystemet til musklane, som utfører ”ordren” frå hjernen, og sender tilbake taktil informasjon til hjernen, som i sin tur prosesserer denne informasjonen for å gje nye beskjedar til musklane. Dersom vi ser på improvisasjonsprosessen på denne måten, kan den beskrivast slik:

1. utøveren får informasjon i form av klingande musikk eller eit akkordskjema
2. utøveren prosesserer denne informasjonen, og planlegger ein frase for sitt indre øyre
3. utøveren ”omset” den klingande lyden av frasen i hovudet til motoriske rørsler, som vert sent som nerveimpulsar til dei aktuelle musklane
4. musklane utfører den ønska rørsla, utøveren spelar frasen på instrumentet

Etter punkt 4 kjem utøveren attende til punkt 1, der utøveren no får ny informasjon i form av sin eigen frase, i tillegg til musikken rundt.

Fylgjer vi denne figuren er det naturleg å tru at vokalistar vil vere den gruppa som opplever improvisasjon som enklast, av di punkt 4 for ein vokalist ikkje vil krevje noko ekstra mental verksemd samanlikna med ein instrumentalist, som må overføre dei indre musikalske ideane til instrumentet i den augneblinken dei vert tenkt. For dei fleste musikalske personar, vokalistar eller ikkje, er det vanlegvis nokså uproblematisk å synge ein frase ein har inne i hovudet, gitt at denne frasen ikkje ligg utanfor personens vokale omfang. Slik sett kan det vere naturleg å spørje (og mange spør også) kvifor vokalistar ikkje er flinkare enn instrumentalistar når det gjeld jazzimprovisasjon. Følgjer vi figuren ovanfor, har jo vokalistar

éin ting mindre å halde seg til enn instrumentalistar, medan instrumentalistar har eit ekstra hinder å forsere, nemleg det å få ideane sine overført til instrumentet raskt nok. Eg vil i det vidare sjå på samanhengen mellom musikk og motorikk med særleg fokus på dei aspekta eg meiner kan vere viktige for jazzimprovisasjon.

Uttrykk som *kinestetisk*, *proprioseptiv* og *haptisk* er alle uttrykk som refererer til vår indre oppleving av kroppen og dei ulike kroppsdelane sine posisjonar i forhold til einannan. Desse omgrepa vert ofte nytta synonymt, men har i utgangspunktet litt ulik meining. Haptisk vert som regel nytta om følesansen i huda knytt til det å manipulere objekt utanfor seg sjølv²⁰. Omgrepa kinestesi og proprioepsjon har med vår indre oppleving av kroppen og kroppens rørsler å gjere. Proprioepsjon vert som oftast nytta om vår oppleving av dei ulike kroppsdelane og deira posisjon i forhold til einannan, medan kinestesi vert nytta om vår oppleving av dei ulike kroppsdelane sine rørsler (Galvao og Kemp 1999:131, Schmidt og Wrisberg 2000:90-91). Denne opplevinga går utover informasjonen vi får fra dei fem sansane smak, lukt, hørsel, syn og kjensle, og har gjerne vorte kalla ”den sjette sansen”. Proprioepsjon og kinestesi kan på mange måtar likne på kjenslesansen, men der kjenslesansen får informasjon frå nervecellene i huda, kjem den kinestetiske og proprioceptive informasjonen primært frå nerveendingar i musklar og ledd. Balanseorganet i øyret gjev i tillegg informasjon om kroppsposisjon med omsyn til horisontal orientering (Gibbs 2007:29). Enkle motoriske oppgåver som å stå oppreist, eller å gå, er automatiserte prosessar som hender utan at vi er medvitne om det. Gibbs kallar desse automatiserte prosessane for *kroppslige skjema* (body schema).

The body schema, the continually updated, nonconceptual, nonconscious information about the body provides the necessary feedback for the execution of both our gross motor programs and their fine tuning (Gallagher 1995 i Gibbs 2007:29).

Meir avanserte ferdigheiter, som å lære å kjøre bil eller spele fiolin, krev i fylgje Gibbs medviten innsats og merksemd (ibid:30), og kinestetisk informasjon er sentral i arbeidet med å lære nye motoriske ferdigheiter. Ei årsak til dette kan vere at menneske har ei avgrensa evne til å prosessere informasjon, og difor treng ein automatisert ”sans” til å prosessere informasjon som rørsle, persepsjon av trykkforandring, balanse og kroppsposisjon (Galvao og Kemp 1999:132). Fitts hevdar at når ein lærer ei ny motorisk ferdigheit, spelar ytre stimuli

²⁰ Oxford American Dictionaries, nettutgåva.

(exteroceptive feedback) den viktigaste rolla, og at kinestesi vert viktigare når ferdigheiten er automatisert (Fitts i Galvao og Kemp 1999:132). Gruson hevdar at det å lære å spele eit instrument er ein prosess som involverer både mentale og kinestetiske element, og at utøvarar kan oppnå eit meir medvite forhold til dei kinestetiske prosessane gjennom konsentrasjon:

It seems to involve both a mental and a physical plan which are intertwined. The physical plan involves a great deal of kinaesthetic awareness which seems to be possible to develop through a relaxed state of concentration on the physical dimensions of limb movements as they reach the aimed region of the instrument to produce the note desired (Gruson i Galvao og Kemp 1999:135).

Kinestesi er ein av tre modalitetar som er spesielt viktige for musikk. Dei to andre modalitetane er den auditive og den visuelle (ibid:135). I fylgje O'Connor (1987, i Galvao og Kemp 1999) er det innan musikkundervisning ein tendens til å vektlegge visualiseringa i læringsprosessen. Imidlertid ser det ut til at integrasjonen av desse tre modalitetane er den mest effektive måten å lære musikk på (ibid:135).

I fylgje teoriar om kroppsleggjing, kan kognitive strukturar oppstå ved kryssmodale sensorimotoriske koplingar som gjensidig forsterkar einannan (Iyer 1998:kap. 4). Baily og Driver (1992, i Iyer 1998) hevdar at det motoriske aspektet ved musikalsk improvisasjon kan sjåast på som ei form for muskalsk tenking. Dei observerte rockegitaristar og fann at gitaristane hugsa og spelte særskilte musikalske mønstre ikkje berre som auditive mønstre, men som rekkjer av fingerrørsler. Baily og Driver meiner dette indikerer at musikk vert representert kognitivt i form av rørslemønstre, og at desse mønstra har visuelle, kinestetiske, og taktile, i tillegg til auditive, konsekvensar (Iyer 1998: kap 4). Jazzpianisten Vijay Iyer beskriv korleis denne koplinga mellom motoriske og auditive aspekt arbeider saman i improvisasjonssituasjonen:

From my experience with jazz improvisation on the piano, I have found that the kinesthetic/spatiomotor approach and the melodic approach form dual extremes of a continuum. One augments one's aural imagination by exploring the possibilities suggested by the relationship between the body and the instrument, and one judges the result of such experimentation by appealing to one's abstract musical processing capacities and aesthetics (Iyer 1998, kap. 4).

Iyer understrekar at den kognitive og den kroppslege prosessen ikkje må sjåast på som eit hierarki der motorikken er underordna intellektet, men som to likeverdige prosessar som påverkar einannan (ibid: kap. 4).

Ein vanleg øvingsmetode når det gjeld improvisasjon er å øve skaler, brotne akkordar med metningstonar og licks i ulike toneartar. Pressing (1984) hevdar at denne forma før øving gjer at desse musikalske mønstra set seg både i motorikk, gehør og intellekt:

One method is to practise the execution of distinct forms, motives, scales, arpeggios or less traditional musical gestures, so that such musical objects and generalized representations of them are entered into long-term 'object memory' in conceptual, muscular and musical coding (Pressing 1984:355).

Ved å øve på denne måten lagrar musikarane såkalla motoriske program (*motor programs*). Eit slikt motorisk program inneheld små einskapar av automatiserte musikalske gestar, som kan setjast saman i lengre rekkjer i improvisasjon (ibid:355). Denne automatiseringa av musikalske einskapar gjer at utøveren får frigjort merksemd til å fokusere på andre aspekt ved improvisasjonsprosessen enn desse musikalske einskapane:

The result of task rehearsal is thus to convert procesing routines requiring conscious attention into automatic routines requiring only unconscious attention. (...) The result for the performer is a sensation of automaticity, an uncanny feeling of being a spectator to one's own actions, since increasing amounts of cognitive processing and muscular subroutines are no longer consciously monitored (Pressing 1984:359).

Når desse motoriske programma er automatiserte, og utøveren ikkje lenger nyttar medviten energi til å fokusere på dei, kan resultatet bli at ei kjensle av at improvisasjonen ”går av seg sjølv”, og utøveren kan få ei kjensle av å stå utanfor sjølve prosessen. Denne skildringa kan minne om Csickszentmihalyi og Rich sitt omgrep *flow* (kap. 7.4), ein tilstand der utøveren legg bort alle intellektuelle vurderingar og val, og er *i* musikken. Slik eg oppfattar Pressing, er desse opplevingane ikkje nødvendigvis samanfallande. Pressings skildring av ein automatisert improvisasjon utan kognitiv ”innblanding”, kan sjølvsagt førekomme i ein flow-tilstand, men kan også vere ein type aktivitet som kan samanliknast med daglegdagse automatiserte motoriske program, som å taste eit telefonnummer som sit like godt i fingrane som i hukommelsen, eller å køyre bil, noko som liknar meir på ferdigheiter på det autonome stadiet (Anderson 1990). I alle høve vil eg meine at denne tilstanden av motorisk automatikk ikkje er noko som vanlegvis pregar heile improvisasjonar, men snarare er ei kjensle den enkelte utøvar kan få periodevis i løpet av ein improvisasjon, for så å ”gjenvinne” kontrollen over det tonale materialet i neste augneblink. Slik kan innlært motorikk, intellektuelle prosessar og gehør arbeide saman i improvisasjonsprosessen.

Berthoz (1997, i Godøy 2001) meiner at omgrepet *mentale representasjonar* med føremon kan bytast ut med *simuleringar* (simulation), av di dette omgrepet klarare syner at

kognisjon og førestillingar er gjenopplevingar av persepsjonsprosessen, inkludert alle dei motoriske aspekta ved denne (ibid: 240). Godøy (2001) hevdar at ikkje berre motoriske program, men også motoriske førestillingar (*motor imagery*), som inneber å førestille seg handlingar utan å utføre desse, kan vere viktige for musikkutøving (Godøy 2001:246).

(...)motor imagery offers a number of advantages in terms of memory for music and for mental practice as well (...).Following the idea of 'simulation' as the essential component of cognition and imagery, the more systematic application of motor imagery should have effects of priming on other tasks of music cognition by 'making present' a large amount of material for consideration or for an 'analysis by synthesis' approach to composition, arranging and instrumentation (Godøy 2001:247).

Slik eg forstår Godøy her, meiner han at motoriske førestillingar innan musikk er sentralt for musikkognisjon generelt, av di dei motoriske førestillingane gjev eit breiare grunnlag for å forstå musikken. Denne teorien vert sett nærare på av Godøy, Haga og Jensenius (2006), som undersøker musikalske gestar under musikklytting. Dei bygger antakinga om samanhengen mellom musikk og gestar på teoriar om motorisk minne (*motor theory*) innan språkpersepsjon, der ein grunnleggjande tanke er at persepsjonen av språk, på same måte som læringa av språk, baserer seg på ei forståing av *artikulasjonen* av dei ulike lydane (Godøy, Haga og Jensenius 2006:258).

In other words: we can make sense out of what we hear because we know how the sounds are produced. (...) neuro-cognitive research suggests that we regard perception and cognition as an incessant simulation and re-enactment of our impressions of the external world and of our bodies, implying that a mental "re-play" of sound-producing gestures would be part of making sense of a sound (ibid:258).

Tanken om ei mental førestilling av gestane som har samanheng med lydar vi høyrer, kan innebere at ein, når ein høyrer musikk, vil lagre musikken ikkje berre i form av auditive (og kan hende også visuelle) representasjonar, men også i form av motoriske representasjonar. Sidan denne teorien om motorisk minne har sitt opphav i språkforsking, er det naturleg å anta at dette vil kunne gjelde også for vokalistar, sjølv om det å oppfatte dei motoriske gestane som ligg bak tonehøgde ikkje nødvendigvis er den same prosessen som å oppfatte artikulasjonen av språklydar. Det kan likevel ikkje utelukkast at det å høyre eit stykke vokal musikk, vil føre til motoriske førestillingar i stemmeapparatet.

Som vist i kap. 7.2 er den motoriske, visuelle og auditive informasjonen ein får frå omgjevnadene, noko som gjensidig påverkar og forsterkar einannan. Dette gjeld også for

jazzimprovisasjon, i alle høve for instrumentalistar. Pressing (1987) framhevar dette som ein viktig skilnad mellom instrumentalistar og vokalistar når det gjeld improvisasjon:

Aural, visual, proprioceptive and touch feedback reinforce each other for the instrumental improviser, whereas the vocalist has only hearing and proprioception available. Likewise the design of some instruments allow more precise visual feedback and more categorical kinesthetic feedback than others. This is almost certainly why sophisticated improvisation using advanced pitch materials is more difficult on the violin than the piano, and extremely challenging for the vocalist. For every first-rate scat-singer in the world there must be 500 talented jazz saxophonists (Pressing 1987:133).

Her kjem Pressing med ei mogleg forklaring på spørsmålet om kvifor det er så få dyktige vokale improvisatorar innan avanserte harmoniske sjangrar som t.d. jazz. Pressing hevdar at dette skuldast vokalistar sin mangel på kinestetisk og visuell tilbakemelding. Når det gjeld mangelen på visuell tilbakemelding, er dette ein påstand som er sjølvforklarande; vokalistar ser ikkje noko av det dei gjer, og får såleis inga form for visuell tilbakemelding. Men det finst instrumentalistar som heller ikkje ser så mykje av instrumentet sitt når dei improviserer, slik som til dømes saksofonistar. Dei kan ikkje sjå knappane på instrumentet sitt eller sine eigne fingrar når dei spelar; likevel er kanskje saksofonistar, saman med pianistar og gitaristar, den instrumentgruppa som er komen lengst med omsyn til harmonisk kompleksitet i improvisasjon, eit faktum som kan antyde at den kinestetiske forsterkinga er viktigare en den visuelle. Pressings andre moment, at vokalistar ikkje har den same kinestetiske tilbakemeldinga som instrumentalistar får, er ein påstand eg ynskjer å sjå nærare på i neste delkapittel. Kan det tenkjast at vokalistar kan få dei same føremonane av innlæring av motoriske program som instrumentalistar?

8.3. Stemmeapparatet

Vi ser altså at både kognitiv og motoriske kunnskapar innan jazzimprovisasjon vert utvikla i samspelet mellom visuell, auditiv og kinestetisk sanseinformasjon, og at desse gjensidig påverkar einannan. Men denne kunnskapen i seg sjølv forklarar ikkje noko om vokalistar si særstilling samanlikna med instrumentalistar. Når det gjeld det visuelle aspektet, finst det som nemnt døme på andre instrument der ein får svært lite visuell informasjon, slik som t.d. saksofon. Og når det gjeld det motoriske aspektet, burde vel også vokalistar kunne lagre musikalske strukturar og skalaer reint kinestetisk, slik vi har synt at instrumentalistar gjer? Eg meiner det kan vere grunn til å tru at dette ikkje er tilfelle, og vil i dette kapittelet gå gjennom og diskutere litteratur som eg meiner kan klargjere dette skiljet.

Når det gjeld stemmeapparatet, er det grovt forklart delt inn i tre delar; pust, stemmeband og munnhola. Utandingsluft frå lungene set i gang prosessen med lydproduksjon; lufta passerer stemmebanda, og det er i når lufta går gjennom stemmebanda sjølv stemmelyden vert produsert. Lyden vert deretter forma i munnhola. Stemmebanda (*vocal cords*) sit i strupehovudet, som også gjerve vert kalla *larynx*. Det er graden av vibrasjon i stemmebanda som avgjer tonehøgda (Sundberg 1986:14-20). Mott (1910) hevda at det ikkje er mogleg å kjenne att tonehøgd kinestetisk i strupehovudet, og at intonasjon difor alltid vil vere eit resultat av gehørmessige, og ikkje kinestetiske vurderingar:

We are not conscious of any kinaesthetic (sense of movement) guiding sensations from the laryngeal muscles, but we are of the muscles of the tongue, lips, and jaw in the production of articulate sounds. It is remarkable that there are hardly any sensory nerve endings in the vocal cords and muscles of the larynx, consequently it is not surprising that the ear is the guiding sense for correct modulation of the loudness and pitch of the speaking as well as the singing voice (Mott 1910:23).

På grunn av manglande nerveendingar i strupehovudet, vil ikkje ei kinestetisk oppleving av stemmebanda vere mogleg, i alle høve ikkje på ein slik måte at det kan vere til hjelp for intonasjon, i fylgje Mott. I nyare tid er det mange som har teke til orde for ei revurdering av denne oppfattinga, og eg vil vidare presentere nyare forskning som kan kaste lys over temaet toneproduksjon og kinestesi.

Fleire ulike undersøkingar peikar i retning av at den kinestetiske opplevinga er sentral når det gjeld intonasjon og minne for musikalske strukturar. Sundberg hevdar at det finst to ulike kontrollsystem i stemmeapparatet; eit viljestyrt og eit refleksstyrt.

Det viljestyrda systemet använder man före fonationen (...) Denna viljestyrda förfonatoriske aktivitet innebär också at stämbandets längd, spänning, massa och position inställs till önskat startläge, så att man får fram den avsedda fonationsfrekvensen och –styrkan. På sångarspråk skulle man nog uttrycka detta så, att man ”hör tonen inom sig innan man sjunger den” (Sundberg 1986:70).

Sundberg baserer tanken om det viljestyrte kontrollsystemet mellom anna på Ward og Burns (1978) si undersøking med trente og utrente songarar som fekk i oppgåve å synge stigande og fallande skalaer med kvit støy på høyretelefonar, slik at dei ikkje kunne høyre seg sjølv når dei song. Forskarane målte reinleiken i intonasjonen når dei song med og utan kvit støy på øyra. Når songarane kunne høyre seg sjølv, var det ikkje nokon signifikant skilnad mellom dei trente og dei utrente songarane med omsyn til intonasjon. Men når dei fekk kvit støy på øyra, bomma utrente songarane med over ein kvarttone i gjennomsnitt, medan dei

trente songarane gjennomsnittleg bomma med noko i underkant av ein kvarttone (Ward og Burns 1978, i Sundberg 1986:73). Funna til Ward og Burns indikerer at det til ein viss grad går an å hugse musikalske strukturar, som til dømes ein skala, i stemmeapparatet, og at denne typen ”muskelminne” samarbeider med gehøret når det gjeld intonasjon. Undersøkinga peikar også i retning av at denne typen muskelminne er noko som kan lærast, av di dei trente songarane intonerte riktigare enn dei utrente songarane når dei ikkje fekk høyre seg sjølve.

Ideen om at det finst eit muskelminne i stemmeapparatet er noko fleire forskarar har teke til orde for. Når vi snakkar om muskelminne, meiner eg det kan vere naturleg å skilje mellom *relativt* muskelminne, og *absolutt* muskelminne. Eit relativt muskelminne vil innebere å kinestetisk hugse ulike intervall eller melodiar i stemmeapparatet, medan eit absolutt muskelminne vil innebere å vite nøyaktig kva for tone ein syng, basert på kjensla i stemmeapparatet.

Levitin (1994) gjennomførte ei undersøking som tek føre seg absolutt muskelminne der han fekk 46 psykologistudentar til å synge den første strofa av to ulike melodiar dei kjente godt. Forsøkspersonane sine sangstrofer vart tekne opp, og deretter samanlikna med tonehøgda dei aktuelle songane vart spelt inn i. Levitin fann at 40% av forsøkspersonane traff korrekt tonehøgde i forhold til innspelinga i minst eitt tilfelle, 12% av forsøkspersonane traff riktig tonehøgde begge gongane, og 44% av forsøkspersonane traff i begge tilfella innan ein heiltone frå originaltonehøgde. Sidan dei fleste teoriar om absolutt gehør opererer med til dels mykje mindre prosentandel enn 12%, (jf. kap. 6.5.) spekulerer Levitin i om grunnen til at forsøkspersonane i så stor grad traff riktig tonehøgde, er at dei gjorde seg nytte av eit slags absolutt muskelminne (Levitin 1994). Denne forklaringa vart likevel avskriven, på bakgrunn av Ward og Burns’ undersøking (1978), og Murry (1990), som undersøkte frekvensen på dei fem første lydbølgene hos songarar som fekk i oppgåva å synge ein spesifikk tone. Dette tidspunktet i lydproduksjonen vert kalla *den førfonatoriske fasen* (Sundberg 1986:71). På dette tidspunktet rekk ikkje songarane å justere tonen på bakgrunn av den auditive informasjonen, og tonehøgda vert såleis bestemt av songarane si ”førehandsinnstilling” i stemmeapparatet. Undersøkinga synte at songarane i gjennomsnitt byrja tonen ein liten ters unna den tonen dei vart presentert for, og i nokre tilfelle så langt unna som ein kvint (Murry 1990 i Levitin 1994). Levitin konkluderer difor med at forsøkspersonane i hans undersøking må gjere seg nytte av eit auditivt, og ikkje muskulært, minne når dei byrjar kjente songar i riktig toneart.

Ternström, Sundberg og Colldén gjennomførte i 1983 ei undersøking med seks songarar frå dirigentutdanninga ved Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. I denne undersøkinga var oppgåva for songarane å halde ein tone på ei tilfeldig valt tonehøgde, men endre vokalen tonen vert sunge på. På same måte som hos Ward og Burns (1978), fekk forsøkspersonane først gjere oppgåva medan dei høyrde seg sjølv, og rett etterpå synge den same oppgåva med kvit støy i høyretelefonar. Funna synte at når songarane ikkje kunne høyre seg sjølv, hadde dei ein tendens til å endre tonehøgde når vokalen vart endra. Å halde konstant tonehøgde under vokalskift er krevjande for dei fleste songarar også når dei kan høyre seg sjølv, men i denne undersøkinga var skilnaden i intonasjon signifikant samanlikna med når songarane kunne høyre seg sjølv. I tillegg hadde forsøkspersonane også ustabil intonasjon før og etter vokalskift når dei ikkje kunne høyre seg sjølv. Eit anna fenomen som vart observert i denne undersøkinga, var at songarane hadde ein tendens til velje ein tone som var høgare når dei skulle synge med høyretelefonar, sjølv om dei trudde dei sang same tone som dei hadde gjort utan høyretelefonar (Ternström, Sundberg og Colldén 1983). Undersøkinga antyd at auditiv tilbakemelding er viktigare for stabil intonasjon enn kinestetisk tilbakemelding. I tillegg står ikkje denne undersøkinga teorien om verken absolutt eller relativt muskelminne i stemma, av di songarane, når dei ikkje fekk auditiv tilbakemelding, ikkje kinestetisk kunne hugse tonehøgda dei nettopp hadde sunge.

Mürbe, Pabst, Hoffmann og Sundberg (2002) gjennomførte ei liknande undersøking som den Ward og Burns gjennomførte i 1978, der dei lot 28 songarar i byrjinga av songarutdanninga synge ein brutt treklang frå grunntonen og opp til duodesimen og ned att, i ulike tempi og staccato/legato. Songarane vart deretter bedne om å synge dei same frasane, men med kvit støy på høyretelefonar slik at dei ikkje kunne høyre seg sjølv. Også denne undersøkinga synte ei signifikant forringing i intonasjonen når songarane ikkje kunne høyre seg sjølv. Forskarane fann at skilnaden mellom intonasjonen med og utan høyretelefonar var større i denne undersøkinga enn hos Ward og Burns (1978). Undersøkinga konkluderer med at auditiv tilbakemelding er viktig for songarar når det gjeld intonasjon, men at nøyaktigheita i den kinestetiske tilbakemeldinga truleg kan verte forbetra ved trening, og at dette er eit felt som treng fleire studiar over lang tid (Mürbe, Pabst, Hoffmann og Sundberg 2002).

Dei same forskarane gjennomførte denne undersøkinga igjen i 2004, med 22 av dei opphavlege 28 forsøkspersonane, som no var ferdige med sitt tredje år med høgare songarutdanning. Målet med undersøkinga var å sjå om songarane sin kinestetiske kontroll over intonasjonen hadde vorten betre i løpet av utdanninga. Også i denne undersøkinga var

det ein signifikant skilnad på intonasjonen med og utan auditiv tilbakemelding, men songarane intonerte noko betre i lavt tempo enn dei hadde gjort i den første undersøkinga. I raskare tempi var det ikkje nokon betring på intonasjonen når songarane ikkje fekk auditiv tilbakemelding (Hoffmann, Mürbe, Pabst og Sundberg 2004). Desse to studiane antyd at eit relativt muskelminne til ein viss grad kan opparbeidast ved trening av stemma, sjølv om eit slikt muskelminne ser ut til å vere lite til hjelp for intonasjonen dersom ein ikkje høyrer seg sjølv.

Dersom eit slikt muskelminne kan trenast opp ved stemmetrening, er det naturleg å tru at trente songarar vil ha eit meir velfungerande muskelminne enn personar som ikkje har sunge mykje, eller motteke undervisning i song. Watts, Murphy og Barnes-Burroughs (2002) undersøkte skilnaden mellom trente songarar og personar utan skolering i song med omsyn til evna til å repetere ei tonehøgde med og utan auditiv tilbakemelding. Dei delte forsøkspersonane inn i tre grupper; dei trente songarane (TS), som hadde motteke minimum 3 år med songundervisning; utrente songarar med talent for song (UTS), og utrente songarar utan spesielle talent for song (NTS). Forsøkspersonane fekk presentert ein tone, som dei deretter skulle atgje vokalt, anten med kvit støy på høyretelefonar så dei ikkje kunne høyre seg sjølv, eller med auditiv tilbakemelding, altså at dei kunne høyre kva dei sang. Forskarane målte forsøkspersonane sin intonasjon med og utan tilbakemelding, i tillegg til intonasjonen i den førfonatoriske fasen, før songarane rekk å tilpasse tonen etter det dei høyrer. Resultata av undersøkelsen synte, overraskande nok, at dei utrente songarane med songtalent (UTS) gjorde det betre enn dei trente songarane (TS) og dei utrente songarane utan songtalent (NTS) på alle testområda. NTS-gruppa var den som var lengst unna opphavleg intonasjon på alle tre områda, men også den gruppa som gjorde det best relativt sett når dei ikkje kunne høyre seg sjølv. Også UTS-gruppa intonerte noko betre utan auditiv tilbakemelding. TS-gruppa intonerte dårlegare utan auditiv tilbakemelding enn dei gjorde når dei kunne høyre seg sjølv, men hadde relativt sett mindre varierende intonasjon i den førfonatoriske fasen enn dei andre gruppene. Likevel hadde UTS-gruppa betre intonasjon enn TS-gruppa også i den førfonatoriske fasen (Watts, Murphy og Barnes-Burroughs 2002).

Resultata av denne undersøkinga er overraskande, sidan dei trente songarane i undersøkinga ikkje ser ut til å ha noko meir fungerande muskelminne enn verken dei utrente songarane med songtalent, eller dei utrente songarane utan songtalent. Det er også overraskande at gruppa med dei utrente songarane med songtalent gjorde det betre intonasjonsmessig enn dei trente songarane på alle tre områda. Det er mogleg at denne

skilnaden kan tilskrivas at undersøkinga ikkje var særleg omfattande; berre fem personar i kvar gruppe, altså 15 personar i alt. I tillegg føreligg det ikkje nokon informasjon om i kva grad dei trente songarane var vurdert som talentfulle på song, medan dei utrente songarane hadde vortne vurdert som talentfulle av tre uavhengige songpedagogar. Dette kan ha ført til at UTS-gruppa besto av songarar som var generelt meir musikalsk begåva enn TS-gruppa. Eit anna interessant funn var at UTS-gruppa intonerte noko betre utan auditiv tilbakemelding enn med. Dette kan sjølvsagt vere tilfeldig, men er i alle høve ein indikasjon på at eit muskelminne i stemma ikkje nødvendigvis er noko som kan oppøvast med songtrening.

Fine, Berry og Rosner (2004) gjennomførte ei undersøking som tok føre seg songarar og evna til bladlesing. Bladlesing er, slik eg ser det, ei evne som i nokon grad kan samanliknast med det å improvisere over eit akkordskjema, i hvert fall dersom ein har akkordskjemaet framfor seg og har ei teoretisk forståing av kva for tonemateriale ein ynskjer å nytte over akkordprogresjonane. Utfordringa er i begge høve å få gehøret til å henge med på den intellektuelle persepsjonen og planlegginga av toneproduksjonen. Denne undersøkinga samanlikna songarar og pianistar med omsyn til bladlesing, og fann mellom anna at det å endre det underliggende harmoniske grunnlaget slik at det vart mindre føreseieleg, skapte større problem for songarane enn for pianistane. Undersøkinga konkluderer med at auditive representasjonar sannsynlegvis er meir sentralt for songarar enn for instrumentalistar når det gjeld bladlesing (Fine, Berry og Rosner 2004:444). Jazzimprovisasjon over eit akkordskjema kan, som nemnt, i nokon grad samanliknast med bladlesing, men i prosessen med improvisasjon må utøvaren gjere fleire vurderingar enn i ein bladlesingssituasjon. Når ein bladles, tilsvare eit visst notesymbol alltid ein spesifikk tone, men i ein improvisasjonssituasjon tilsvare eit akkordsymbol ei mengd moglege toneval. Utøvaren må difor ikkje berre kode akkorden, men samstundes også gjere val som høver til akkorden. Denne prosessen er sjølvsagt ikkje alltid så medviten som det kan høyrast ut som her, men dei fleste improviserande musikarar forhold seg i nokon grad også til denne måten å improvisere på. Difor er det nærliggjande å tru at denne undersøkinga kan ha ein viss overføringsverdi til jazzimprovisasjon, i alle høve den medvitne delen av improvisasjonsprosessen. Ein vokalist og ein pianist kan ha den same deklorative kunnskapen om akkordar og tilhøyrande mettingstonar, og gjere dei same mentale vurderingane når dei ser eit akkordskjema. Men dersom det harmoniske grunnlaget er harmonisk avansert, vil det vere sannsynleg at ein vokalist vil ha større problem med å gjennomføre det planlagte tonevalet enn ein pianist.

Desse undersøkingane meiner eg gjev grunnlag for å tru at songarar sin kinestetiske kontroll over instrumentet ikkje kan samanliknast med den kinestetiske kontrollen instrumentalistar har. Det vil ut frå denne informasjonen vere rimeleg å anta at vokalistar ikkje kan hugse tonehøgder kinestetisk (absolutt muskelminne), og heller ikkje lagre innlærte musikalske strukturar kinestetisk (relativt muskelminne).

Dette er ei føremon instrumentalistar på så godt som alle instrument har (eit unntak er trompetistar og trombonistar, som har fleire moglege tonehøgder på same fingerposisjon på instrumentet, men også desse muskarane dreg vekslar på kinestetiske mønstre i fingrane), og eg meiner evna til desse to tinga er sentralt innan jazzimprovisasjon.

9. Oppsummering av teoridelen

I del II av oppgåva har eg forsøkt å få svar på om det er rimeleg å skilje mellom vokalistar og instrumentalistar med omsyn til improvisasjon, på grunnlag av tre skilnader:

- a) at instrumentalistar har eit visuelt instrument å halde seg til,
- b) at instrumentalistar brukar fingrane, og ikkje pust og stemme, til å produsere tonar, og
- c) at vokalistar (dersom ein ser bort ifrå vokalistar med absolutt gehør) er avhengige av å høyre for seg ein tone før dei kan produsere tonen.

Når det gjeld påstand a), ser det ikkje ut til at det visuelle utgjør ein så stor skilnad mellom vokalistar og instrumentalistar når det gjeld improvisasjon, som eg først hadde trudd. I kap. 6.6. ser vi at det å knyte for sterke visuelle representasjonar gjerne vert sett på som ei ulempe snarare enn ei føremon for alle muskarar. Dersom det å sjå instrumentet skulle vore avgjerande for improvisasjonsferdigheiter, er det også naturleg å tru at saksofonistar ville oppleve nokre av dei same problema som vokalistar med omsyn til improvisasjon, og dette ser ikkje ut til å vere tilfelle (jf. Pressing s. 68).

Med omsyn til påstand b) og c), derimot, meiner eg at teorien som er presentert i denne delen gjev grunnlag for eit skilje mellom vokalistar og instrumentalistar. Vi ser at improvisasjonsprosessen ikkje må sjåast på som ein lineær prosess som går frå øyrene, via intellekt, til motorikk, men snarare som mange prosessar som føregår samstundes og som involverer både auditiv, visuell og motorisk informasjon som alle påverkar einannan, og særleg det auditiv-motoriske sambandet ser ut til å vere viktig for jazzimprovisasjon. Instrumentalistar ser ut til å gjere seg nytte av eit samspel mellom indre auditive førestillingar og motoriske program i ein improvisasjonssituasjon. Det er på bakgrunn av dette

naturleg å tru at improvisasjonsprosessen ikkje kan vere den same for ein vokalist som for ein instrumentalist, av di vokalistar ikkje kan oppnå den same kinestetiske kontakten med instrumentet sitt som dei fleste instrumentalistar kan, og det er sannsynleg at vokalistar ikkje kan lagre motoriske program i stemmeapparatet på same måte som instrumentalistar. Vokalistar er difor i større grad avhengige av det indre gehøret enn instrumentalistar, sjølv om denne typen gehør er viktig for alle improvisatorar, uansett instrument. I tillegg kan det tenkjast at instrumentalistar si kryssmodale oppleving av improvisasjonsprosessen kan sjåast på som ein positiv sirkel som fører til eit sterkare indre gehør. Vokalistar vil ikkje kunne oppleve ein slik sirkel på same måte som ein instrumentalist.

III Vokalistar og improvisasjon i praksis

I denne delen av oppgåva vil eg sjå på korleis tre ulike jazzvokalistar forhold seg til improvisasjon, korleis dei har lært det dei kan og kva dei tenker om emnet. Eg vil forsøke å finne ut om desse vokalistane reflekterer over sine vilkår for improvisasjon samanlikna med instrumentalistar, og om dei har strategiar for å omgå dei instrumentspesifikke vanskane dei eventuelt kan støyte på som vokalistar. Svara deira vil eg knyte opp mot teoriar presentert i del II. Eg har valt å strukturere intervjupersonane sine svar i to delar; læringsveg (kap. 10) og oppleving av improvisasjonssituasjonen (kap 11).

10. Musikalsk læringsveg

Intervjupersonane har mange likskapstrekk når det gjeld vegen dei har gått til å kome dit dei er i dag, og korleis deg byrja med musikk i det heile. Både Eleven og Læraren byrja sin musikalske veg med klassisk piano, og fekk tidleg ei forståing av notar.

Eleven: Det begynte vel egentlig med piano, og da var det å lære noter. Veldig sterkt bundet til noter, eller det var det jeg begynte med. Spilte klassisk piano fra jeg var syv til jeg var... egentlig til jeg var 17. Så jeg spilte vel klassisk piano i 10 år.

Læraren: Jeg begynte jo med klassisk, det var de første 20 åra av livet mitt.

I: Som songar, eller...?

L: Som sanger, korsanger og pianist.

Den sjølv lærte songaren, derimot, har ikkje nokon tidleg erfaring med undervisning i musikk, men såg på det å synge som eit slags tidsfordriv som gjerne var meir underhaldande å halde på med enn å sjå på TV eller gjere andre aktivitetar:

Den Sjølvlærte: Jeg kjeda meg ganske mye hjemme i Valdres, der jeg bodde da jeg var liten. Og så har jeg sunget hele tida, rett og slett. Bare gått og nynna og lagd rare ting, sikkert blitt hysja på ganske ofte(latter). Ellers så hadde vi masse instrumenter hjemme da jeg var liten, så når det var noe kjedelig på TV, så gikk jeg og spilte piano og prøvde meg fram på egen hånd. Så jeg er jo på en måte selvlært på stort sett alt.

Både Eleven og Læraren hadde lenge klassisk piano som sitt hovudinstrument, men bytte begge hovudinstrument til song i løpet av utdanninga; Eleven gjekk over til song i tredje klasse på vidaregåande, medan Læraren bytta hovudinstrument frå klassisk piano til jazz-song før siste året i høgare musikkutdanning. Felles for alle dei tre songarane er at dei har hatt eit forhold til andre instrument enn song frå ganske tidleg av, og alle nemner piano som eit instrument dei har hatt tidleg erfaring med. Dette er noko dei alle har teke med seg vidare, og dei nyttar i stor grad piano i sitt utøvande arbeid som musikarar, anten som komp for eiga synging, arbeid med komponering, eller som pianistar. I tillegg spelar den Sjølvlærte også bass og trommer i ulike bandsettingar. Alle tre definerer seg likevel som vokalistar.

Når det gjeld forholdet mellom pianoet og improvisasjon, har dette vore litt ulikt for dei tre songarane. Både Læraren og den Sjølvlærte fortel om utforsking og improvisering på pianoet allereie frå ung alder:

L: Jeg har alltid drevet med det(improvisasjon), fra jeg var liten. Når jeg begynte å spille piano, så satt jeg bare og improviserte. Så det har ligget i kortene hele tida.

S: Ellers så hadde vi masse instrumenter hjemme da jeg var liten, så når det var noe kjedelig på TV, så gikk jeg og spilte piano og prøvde meg fram på egen hånd.

Eleven, derimot, fortel at han ved pianoet var veldig sterkt bunde til notar, og opplevde det å synge som ei mykje friare verd:

E: Det begynte vel egentlig med piano, og da var det å lære noter. Veldig sterkt bundet til noter (...)Men for meg ble det å synge pop og gospel når jeg var 15-16, en veldig sånn fri verden, og det å spille klassisk piano en bundet verden.

Eleven byrja å synge i gospelkor då han var 14, og ser sjølv på dette som ein viktig grunn til at han byrja å synge på eit meir seriøst plan. På spørsmålet om kva som var avgjerande for at han etterkvart valte å prioritere rytmisk song framfor klassisk piano, svarte han:

E: Det er musikk begge deler (klassisk piano og pop/gospelsang), og alt dreier seg om veldig mye de samme kodene, men det er mye forskjellig, fordi...nettopp på grunn av det vi skal inn på, det med improvisasjon og det å kunne bruke seg selv. Og det at det alltid funker. I klassisk, når du er ung og uerfaren, og ikke sånn kjempebra klassisk pianist, er det ofte det ikke funker, eller fokuset er på at det ikke funker, man bommer på tonen eller stopper opp eller sånne ting. Mens i et gospelkor, for eksempel, så er det

veldig sånn oppbakkende stil, så du kan aldri bomme i et gospelkor. Men kanskje hvis jeg hadde begynt i en annen musikalsk setting hvor jeg sang, så kan det godt være jeg hadde opplevd at jeg bomma oftere da.

Eleven, som ikkje har nemnt noko om improvisasjonsaspektet på piano, trekk her improvisasjon fram som ein av grunnane til at det å synge vart opplevd som meir meningsfylt enn å spele piano. I tillegg legg han vekt på meistringsaspektet ved det å synge pop og gospel, der rammene for kva som er ”lov” er tøyelige, i motsetnad til det å spele klassisk piano, der det er lettare å gjere feil. Han ser det som vanskelegare for ein uerfaren musikanter å lukkast på klassisk piano, enn å lukkast som solist og korsongar i eit gospelkor. Dette meiner han ligg dels i vilkåra for instrument og sjanger, og dels i oppbakkinga ein får frå medmusikantar i gospelkoret. Han såg det difor som meir freistande å fokusere på song innan den rytmiske tradisjonen, av di dette gav større meistringskjensle.

E: Det var veldig fristende. Pluss at man lykkes, ikke sant; man får noen solistroller og så får man mye backing, og så var jeg med på Ungdommens Kulturmonstring og kom videre der, og... Så bare skjøt det fart, og det var det ene bandet etter det andre. Og da var jeg virkelig helt uerfaren og helt grønn, men det var veldig gøy.

10.1. Gehør

Både Eleven og Læraren gjev uttrykk for at eit velutvikla gehør har vore med på å påverke deira interesse for jazz og jazzimprovisasjon, og dei meiner sjølve at pianospelninga har vore viktig for utviklinga av gehør og oversikt.

E: Og da skjøt det nok litt fart, fordi jeg hadde bakgrunn frå så mye forskjellig, og hadde mye oversikt gjennom klassisk piano og sånn.

L: Og så i og med at jeg spilte piano, så tenker jeg på noter. (...) Jeg kunne liksom synge etter ”nå er jeg på grunntone, nå er jeg på...” sånn kunne jeg følge.

Læraren og Eleven uttrykker takksemnd for den musikalske oversikta pianospelet har gjeve dei, samstundes som dei begge meiner at denne oversikta kan vere både til hjelp og til hinder i ein improviseringssituasjon:

L: Så jeg jobba veldig mye i forhold til noter, men samtidig så har det vært et problem at jeg har følt at jeg er for flink. ”for flink”, altså i anførselstegn. Fordi at jeg *ser* de notene. Så for meg har det da vært veldig viktig å ikke se de notene, men bare forholde meg til det jeg hører.

E: Og det er nok litt sånn kjernen av meg som musiker, at jeg har oversikt over det, på godt og vondt. Du blir en litt sånn...en slags teoretisk sanger, da.

Det å ha harmonisk oversikt, og heile tida vite kva ein gjer, er på mange måtar ei føremon, men kan også på eitt punkt verte ei ulempe. Både Eleven og Læraren har gradvis jobbe seg bort frå denne oversikta. Læraren fortel:

L: jeg var jo med en periode i en gruppe(...) [improviserende vokalgruppe]. Og da forandra det seg litt i huet mitt, for at den delen forsvant. Og det var så deilig å slippe å tenke teori, tonalt, vi ante jo ikke hvilke toner vi sang, eller hvilken toneart den gikk i, det hadde ingenting å si. Så det var et fantastisk land å være i. Men da også kunne jeg være litt sånn: ”æsj, kan ikke jeg få bort det derre...”

I: Strukturen?

L: Ja, den kommer hele tida, men etter det så merka jeg at det å begynne å forholde meg til noter igjen var utrolig lite interessant. Så de siste åra har ikke jeg vært noe opptatt av noter i det hele tatt.

Det å arbeide bort strukturen og musikkteorien var for Læraren ein tidkrevjande prosess, med stadige ”tilbakefall” til den teoretiske tilnærminga. Eleven fortel om ein liknande prosess:

E: Skal vi se... åssen løsna det, åssen gjorde jeg det? Det er vanskelig å si, altså, jeg tror det har gått veldig gradvis. Det er jo bare å høre mye på musikk. Høre og høre og høre, og *herme*. Uten å tenke alltid på hvilke toner man synger, og hvor det er i akkordrekka, og såne ting. Og så etter hvert så får man inn et språk som man slipper å tenke på. Det er nok egentlig ganske enkelt, det dreier seg nok egentlig stort sett om det. Det dreier seg om å *høre* på ting. Og *herme*. Og det hadde jeg ikke gjort så mye.

Sjølv om det for både Eleven og Læraren sin del har vore ein medviten prosess å frigjere seg frå teori, får eg også inntrykk av at dette er ein prosess dei ikkje alltid har full kontroll over. Det ligg truleg også i denne prosessens natur at det ikkje er noko som kan tvingast fram eller forserast same kor mykje ein arbeider med det, det er ein prosess som tek den tida den treng, og mykje av tida er ein ikkje ein gong klar over at ein er midt oppe i denne prosessen.

For den Sjølvlærte sin del, har utviklingsprosessen vore annleis enn for Læraren og Eleven. Han har, med unntak av eit år på folkehøgskule med musikk som fordjuping og eit sommarkurs i jazz, ikkje motteke nokon form for undervisning i musikk. Han fortel om sitt forhold til å lære seg musikkteori:

S: Jeg hoppa over alle de tinga der. Når man er inne i en sånn prosess, når man skal lære seg noe fra bunnen av, fra scratch, da sliter jeg så sinnsykt. Bare med dur og moll, ofte. Fordi at jeg kan alltid... jeg har alltid liksom bare improvisert meg ut av det.

I motsetnad til Eleven og Læraren, har den Sjølvlærte ikkje vanskar med å kople ut tenkinga, snarare vert om. Den Sjølvlærte har eit velfungerande gehør, som gjer at han, som han seier, kan berre ”improvisere seg ut av det”, men kan ikkje setje namn på relativt enkle musikalske einskapar som dur og moll. Ser vi dette opp mot dei ulike gehørtypane presentert i kap. 6, kan vi seie at den Sjølvlærte har eit velutvikla munnleg og produktivt gehør, og eit mindre utvikla intellektuelt gehør. Han byrja sin musikalske veg med å improvisere, og har alltid berre halde fram med dette, men utan å tileigne seg teori, slik dei to andre songarane har gjort frå ung alder. På same måte som dei andre to songarane ser han på det å kunne teori som noko som kan vere ei føremon, men også ei ulempe:

S: Og så kan man være glad for det, da [om å ikkje vere god på musikkteori]. Fordi jeg er jo veldig fri i forhold til å improvisere, fordi jeg kan ikke alle de reglene som man skal forholde seg til, ikke sant.

Den Sjølvlærte fortel om eit gehør som fungerer bra i musikalsk praksis, men når det er snakk om musikkteoretiske termar, er det med ein gong vanskelegare:

S: Men så spiller jeg jo bass, da, så jeg er veldig vant til å høre... jeg er ganske flink til sånn praktisk gehør. Til å høre en låt og så spille den på bass etterpå. Det er jeg flink til. Så jeg har sikkert et sånt... en sånn egen analytisk greie inne i hodet. Som jeg ikke helt klarer å konkretisere. Men derimot dur og moll har jeg av og til sinnsyke problemer med.

Den Sjølvlærte fortel at han kan høyre ein låt, og deretter spele den på bass, men utan å kunne namngje dei ulike musikalske elementa. Dette dømet illustrerer det tette sambandet mellom det auditive og det motoriske (jf kap. 6.6 om motoriske aspekt ved gehør), og det ser ut til at den Sjølvlærte opplever desse to elementa som integrert i einannan. Om grunnen til at han har problem med å gjenkjenne dur og moll, fortel han vidare:

S: Det er en ting som jeg tror: grunnen til at jeg har problemer med dur og moll, er at jeg bare har spilt... første kordene jeg lærte, var sånne fusion-korder. Sånne med G i bassen og Fmaj i høyre hånda.

I: Det var dei første kordane du lærte? Kordan lærte du dei?

S: Jeg synes det var så kult. Jeg hørte på sånne fusion-skiver fra 70-tallet.

I: Så du plukka dei sjøl?

S: Ja, eller... veit ikke om jeg plukka de, jeg bare fikk den samme følelsen når jeg spilte akkurat de kordene, og det viste seg igjen når jeg ble litt større, at det var riktig. Så jeg satt og spilte med de kordene da, nesten bare sånne korder uten ters.

Han har altså eit gehør som fungerer på eit avansert nivå når det gjeld å spele eit instrument og plukke låtar og akkordar, men kjem til kort når det gjeld å namngje kva for tonar det er han faktisk høyrer. Den Sjøvlærte vektlegg det intuitive ved plukkeprosessen; han veit at det er riktige akkordar ikkje fordi han kjenner att kvar enkelt tone i akkorden, men fordi at det å spele akkorden på piano gjev han den same kjensla som når han høyrer akkorden i musikken. Til tross for at han meiner det kan vere ei føremon å ikkje ha eit velutvikla intellektuelt gehør, arbeider han med å styrke denne gehørforma:

S: Bladspilling og bladsynging er jo helt håpløst. Men jeg begynner å bli flinkere på det, da. Og det er litt fordi at jeg hoppa over alle de der... jeg er ikke vant til å sette meg ned og øve ordentlig og liksom strukturere den øvinga. Til å gjøre sånne ting som jeg kanskje har syns har vært unødvendig før, da.

Eleven og Læraren har begge eit sterkt intellektuelt gehør, og ser ut til å ha knytt sterke visuelle forsterkingar til dette gehøret, noko som til ein viss grad har vore ei føremon, av di dei alltid veit kor dei er og kva dei gjer. Samstundes har dei begge forsøkt å arbeide seg bort frå det visuelle, og ser det som eit mål å improvisere utan å tenkje for mykje. Den Sjøvlærte baserer improvisasjonen meir på det munnlege og produktive gehøret, og opplever dette som både ei føremon og ei ulempe, sjølv om han også uttrykker ynskje om å etablere eit sterkare intellektuelt gehør.

10.2. Repertoaret

Omgrepet *repertoaret* er her det same omgrepet som vart presentert i kapittel 3.3. Det har i denne samanheng ikkje noko å gjere med repertoar som i låtar, men kan snarare sjåast som den enkelte musikal si samling av frasar som er vanlege å gjere innan standardjazzimprovisasjon. Alle intervjupersonane har relativt tidlege erfaringar med musikalsk improvisasjon. Når det gjeld intervjupersonane sitt møte med jazz, har Eleven og Læraren ein klar idé om akkurat når dette var, medan den Sjøvlærte opplevde å få jazzten ”inn med morsmjølka”, sidan han hadde ein far som høyrde mykje på jazz.

S: ... det har alltid vært jazz. Jeg har alltid vært påvirket av jazz, fordi pappa har jo hatt masse jazzplater hjemme.

For dei to andre songarane sin del kom møtet med jazzten ein del seinare, i 18-19 årsalderen:

E: Første møtet med jazz var egentlig når jeg var 19, da hadde jeg ikke hørt en jazzplate, hadde ikke vært borti noenting, egentlig.

L: Jeg hørte ikke noe jazz før jeg var 18-19 år, jeg. Det har bare vært klassisk før det.

Den Sjølvlærte sin metode for å lære seg stilriktig jazzimprovisasjon ser ut til å ha vore det å høyre og imitere:

S: Jeg kan sinnsykt mange kor. Jeg kan en hel Count Basie-plata med kor. Og da kan jeg alle kora, og de kunne jeg da jeg var ti. For den plata sto på hele... Og det er også da, sannsynligvis en stor del av grunnen til at jeg begynte å synge kor, det er den plata der. 88 Basie Street eller noe sånt. Den er så jævlig dårlig tror jeg. Jeg tror den har fått skikkelig dårlige kritikker, men jeg elsker den. Jeg kan alle kora utenat. Kan synge hele plata nå (latter). Det er helt rart! Mamma og pappa pleide å sette på den plata når vi fikk besøk hjemme for at jeg skulle synge de kora, for det var bare liksom rart at en tiåring kunne synge alle sånne... med alle timinger riktig og alle harmoniske ting.

Dette å høyre og herme jazz-kor har likevel ikkje vore ein medviten metode for den Sjølvlærte, men noko som ser ut til å ha skjedd meir eller mindre av seg sjølv, utan at han har gått inn for å lære seg dei ulike kora. Den Sjølvlærte framhevar også lystaspektet ved denne forma for læring, og seier om si musikalske utfolding som barn:

S: Jeg har ikke prøvd å lære meg noe, da. Det er bare det at jeg har synes det er veldig gøy, eller kanskje jeg har vært trist, eller kanskje jeg hadde sånn stimulering med ting inni hodet som bare gikk, og jeg kjeda meg med det, eller jeg hadde kanskje hørt ”Barbie Girl” og den gikk på hjernen, men så blei den noe annet plutselig.

Sjølv om verken Læraren eller Eleven arbeider målretta med utviklinga av repertoaret for tida, fortel dei begge at dei har jobba målretta med dette tidlegare. Læraren fortel om det målretta arbeide med å utvikle repertoaret.

L: I de siste ti åra har jeg ikke øvd så veldig mye på det, bortsett fra sånn tenke - ideer og sånn. Men på Høgskolen, da øvde jeg veldig mye. Til sånn play-a-long-greier. Og at jeg transkriberte alt jeg kom over som jeg synes var bra. Og jeg var veldig ute etter å finne stoff om det, og det fantes det veldig lite av. Men jeg fant en sånn ”be-bop bible”, heter det, det er helt konkrete ting, der står det liksom, du kan synge – det er instrumentalbok da – men der står det de forskjellige frasene som du kan synge på II – V – I, for eksempel. (...)Så lærte jeg meg det. Fordi at et eller annet sted må man jo finne repertoaret.

Læraren har arbeidd målretta med å lære standardfrasar innan jazz, mellom anna har ho nytta ein såkalla ”be-bop bible” for å utvide repertoaret. Eleven fortel om ein liknande arbeidsmetode:

E: Nei, i perioder så har jeg jo øvd skalaer og sånn, da. Og da blir det jo ofte knytta til pianoet, jeg sitter ved pianoet og så synger jeg forskjellige altererte temaer over forskjellige akkorder i samme grunntone eller sånne ting.

Skalaøving, og då gjerne ved pianoet, er ein øvingsmetode Eleven har nytta i periodar. Denne forma for øving er svært vanleg, både for instrumentalistar og vokalistar. Føremona

ved å ha piano tilgjengeleg, er to ting; ein får eit akkordgrunnlag å improvisere over, og ein har moglegheita til å spele ting på piano som er vanskelege reint gehørmessig. Dersom ein har vanskar med å treffe ein særskild tone, kan ein spele denne tonen på pianoet til ein greier å synge den sjølv. Det at alle vokalistane i undesøkinga hadde lang erfaring med piano, fekk meg til å undre meg over om god kjennskap til pianoet var viktig for utviklinga av improvisasjonsferdigheiter, og spurte Læraren kva ho trudde om dette.

I: Trur du vokalistar som har god kjennskap til eit instrument har betre forutsetningar for å bli flinke å improvisere?

L: Nei, jeg tror ikke det nødvendigvis, jeg tror det har noe med hvordan du får repertoaret ditt. For det går på repertoaret i øret ditt, ikke noe annet. Så hvis du har voskt opp med Chet Baker fra du var tre år til du var ti, så vil du nesten automatisk kunne synge bra. Hvis du har hørt veldig mye på han, for eksempel. Og han var jo typisk også sånn som ikke kunne noter. Men hele greia går på at du skal kunne et språk, det er som å lære seg fransk. Så hvis du kan mange ord, så kan du også snakke flytende, og du kan snakke mye, og lage lange setninger.

Her trekk Læraren igjen fram repertoaret som sentralt for jazzimprovisasjon, og meiner det å tileigne seg repertoaret kan samanliknast med det å lære eit språk. Ser vi Læraren sin teori opp mot dei tre vokalistane, kan det sjå ut som om jazzen er eit slags morsmål for den Sjølvlærte, medan det at Eleven og Læraren vart presentert for jazzen i ung vaksen alder, gjer at jazz kan sjåast på som eit framandspråk for dei. Denne måten å få inn repertoaret på kan kanskje samanliknast med det å lære eit språk som barn kontra det å lære eit språk i vaksen alder. Born lærer språk gjennom å lytte og imitere, utan å tenke på grammatikk eller rettskriving. Borns språklæring ber ofte preg av leik, borna leikar med språket og prøver seg fram medan dei lærer nye måtar å formulere seg på. Tradisjonell språklæring for vaksne, derimot, er gjerne prega av pugging av glosar og grammatikk, og ord og setningar vert tekne ut av sin kontekst og repetert i det uendelege for å få dei til å feste seg i minnet. Berliner (1994) samanliknar også denne prosessen med språklæring:

Just as children learn to speak their native language by imitating older competent speakers, so young musicians learn to speak jazz by imitating seasoned improvisers. In part, this involves acquiring a complex vocabulary of conventional phrases and phrase components, which improvisers draw upon in formulating the melody of a solo. Complete recorded improvisations also provide models (Berliner 1994:95).

I lys av teoriar om jazz som språk, kan det vere naturleg av Eleven og Læraren arbeider på andre måtar enn den Sjølvlærte. Den Sjølvlærte har likevel plukka ein del kor, noko som også er ein vanleg måte å lære repertoaret på:

I: Kva slags forhold har du til innøving av licks og sånne ting?

S: Jeg har ikke noe sånn voldsomt forhold til det.

I: Du har aldri dreve med det?

S: Nei, ikke noe sånn.. bare på bass kanskje. Jeg har øvd sånn typiske bass-stykker, Teen Town og sånn. Og det er jo licks. Men ikke vokalt. Eller, det er en del sånne vokalkor som jeg kan, da. Sånn Al Jarreau, fra 70-tallet og begynnelsen av 80-tallet, som jeg synes er så råe kor.

Sjølv om den Sjølvlærte ikkje har arbeidd med å lære seg licks, har arbeidsmåten hans vore noko som har nært slektskap med dette; nemleg det å lære seg kor. Denne måten å arbeide på er også ei viktig kjelde til utviding av repertoaret for improviserande musikarar. For nokre musikarar er det å memorere andre musikarar sine kor noko som kjem nesten av seg sjølv, medan det er langt vanlegare at dette er ein prosess som krev mykje arbeid:

Some musicians, when learning new solos from recordings, can imitate consecutive patterns with the ease of "catching a ball and throwing it back" (...) More typically, they commit endless hours to the task. With each replay, they reinforce the memory of previous musical fragments, and they work on matching the next several pitches by singing or playing them (Berliner 1994:96).

For den Sjølvlærte sin del ser det ut til at det å lære seg desse kora, har vore ein aktivitet som har kome meir eller mindre av seg sjølv. Eg tolkar han slik at dette ikkje er noko han har gått medvite inn for. I begge tilfella der han nemner dette, snakkar han berre om at han *kan* kora, ikkje at han har *lært seg* dei forskjellige kora. Det verkar ikkje som om dette har vore ei form for øving for den Sjølvlærte, snarare verkar det som om kora berre har "sklidd inn" etter mange gongers lytting. Eg tok i etterkant av intervjuet kontakt med den Sjølvlærte for å få vite om dette stemte, og han stadfesta dette: han fortalte at han har lytta til ulike kor gjentekne gonger berre fordi han "syntest det var så kult", og på den måten hadde kora etterkvart lagra seg i minnet. Denne måten å få repertoaret inn på finn eg ikkje døme på hos dei andre to intervjupersonane, men Berliner (1994) skriv om saksofonisten Jerry Coker, som lærte seg mange kor på same måten:

(...)Jerry Coker absorbed a storehouse of solos during his grade school years, simply because his parents played their favorite recordings so frequently at home (Berliner 1994:95).

Metoden Berliner beskriv her, er akkurat den same som den Sjølvlærte beskriv: musikken sto på i heimen heile tida, og i begge tilfella ser det at barnet lærte seg desse kora ut til å vere noko som skjedde meir eller mindre uunngåeleg.

Vi ser altså at Eleven og Læraren har eit medvite forhold til å tileigne seg repertoaret innan jazz, medan den Sjøvlærte ikkje arbeider medvite med dette. Alle tre fortel om plukking av kor som metode, og Læraren og Eleven har også plukka licks for å tilegne seg repertoaret. Den Sjøvlærte vart presentert for jazz i heimen som barn, medan Læraren og Eleven vart presentert for jazzen først i 18-19-årsalderen. Dette gjev grunnlag for å samanlikne dei tre vokalistane sine ulike strategiar for å tileigne seg repertoaret, med læring av språk.

10.3. Play

Øvinga på improvisasjon kan vere med det mål for auga å verte betre, men denne typen øving kan også setjast i gang av vokalisten sitt ynskje om musikalsk variasjon for sin eigen del. Der Læraren og Eleven ser ut til å nytte målretta øving i læringa av jazzimprovisasjon, fortel den Sjøvlærte ikkje noko om målretta øving med omsyn til improvisasjon.

I: sidan du ikkje får input sånn skulemessig; kva ting er det som inspirerar deg til å komme vidare harmonisk, eller med improvisasjon generelt? Er det å høyre på andre ting, eller...?

S: Ja, og så prøver jeg, jeg pleier å synge når jeg går på gata, og så prøver jeg å gå andre veier da. Ikke synge de samme intervallene hele tida. Og jeg prøver å legge merke til hva jeg synger når jeg bare går og nynner, liksom.

Den Sjøvlærte arbeider med improvisasjon på den måten at han stadig prøver å gjere nye ting; ”å gå andre veier”, og å vere medviten om dei musikalske vala han gjer. Eleven også fortel om ein liknande måte å arbeide med improvisasjon på:

E: For min del så er det sånn at når jeg er i en sånn halvveis pop/jazz-setting, så er jeg litt en slags artist. (...)Og da gjør jeg ofte de samme sangene. Da er det alltid et mål å gjøre det forskjellig hver gang. Og jeg blir møkka lei av de sangene, så ofte øver jeg til hver jobb også, selv om jeg har spilt dem hundre ganger, og da prøver jeg å få en ny vri på det. Sånn som det er nå, så er det kanskje mest den måten jeg øver improvisasjon på. Å hele tida lete etter nye inspirasjoner, nye måter å gjøre det på, om det bare er en liten vri, eller sånne ting. Og da er det alt fra den stemmen jeg har den dagen, det pianoet jeg spiller på, som gir forskjellige assosiasjoner, og da blir det ofte helt forskjellige versjoner.

For Eleven sin del består øvinga som gjer at han vert ein betre improvisator, for tida mest i å prøve å variere uttrykket for sin eigen del, å få ein ”ny vri på det”. Dette har også med ei stadig større mengde av jobbar der han framfører dei same låtane, og denne variasjonen vert naudsynt for å ikkje verte lei..

Prosessen med å lære jazz-språket kom seinare i gang for Læraren og Eleven enn for den Sjøvlærte, og dei to første vektlegg også i større grad *arbeidet* ved det å lære seg å improvisere, medan den Sjøvlærte ser ut til å legge vekt på *leiken*. Det ser ut til at dei to vokalistane som vart introdusert for jazzen i vaksen alder, for ein stor del har lært seg jazz-språket gjennom målretta øving, medan den Sjøvlærte i større grad har lært dette gjennom *play* (jf. Ericsson kap. 7.4.). Læraren vektlegg likevel også *play*-aspektet i si musikkutfolding som liten:

L: Jeg har alltid drevet med det, fra jeg var liten. Når jeg begynte å spille piano, så satt jeg bare og improviserte. Så det har ligget i kortene hele tida. Jeg begynte i NRKs aspirantkor når jeg var seks år, og da også husker jeg at jeg improviserte. Og var veldig opptatt av hvordan stemmene ble satt sammen, og komposisjon og sånn. Det husker jeg fra den tida, så det har vært en rød tråd hele tida. Så jeg tror nok det at folk som er opptatt av improvisasjon, de er det litt sånn av seg sjøl. Alle kan jo lære seg å improvisere, men noen bare leiker, ikke sant, og det er det er sånn man ofte starter.

Læraren fortel om improvisasjon og leik med musikk frå barndommen av, og ser ut til å ha hatt ei interesse for musikk som ikkje handla om prestasjon, men snarare om leik. I tillegg meiner ho at det å vere oppteken av improvisasjon er noko ein er ”av seg sjølv”, ei utsegn som eg vel å tolke i retning av at improvisasjon for Læraren har vore prega av ein sterk indre motivasjon, og ikkje av ytre press av noko slag.

Alle dei tre vokalistane fortel altså om ei øvingsform som kan samanliknast med Ericssons omgrep *play* (jf. Ericsson kap 7.4.), sjølv om Læraren og Eleven også fortel om målretta øving. Kenny og Gellrich (kap. 7.4.) hevdar at målretta øving er ein føresetnad for å tilegne seg ferdigheiter inna jazzimprovisasjon, men del Sjøvlærte ser ikkje ut til å ha nytta målretta øving som metode for læring av improvisasjonsferdigheiter. Sjølv om Læraren skisserar arbeidsmetodane sine på Høgskolen som målretta øving, vektlegg ho også ei øvingsform som kan minne meir om *play*:

I: Brukte du licks bevisst i improvisasjonane dine?

L: Jeg var veldig sånn at jeg måtte få ut alle ideene jeg hadde sjøl, og så sang jeg bare ut alt, og sa til meg sjøl at ”alt er kjempebra”, uansett. Og da var jeg veldig sånn at jeg var ikke opptatt av sånne småting, jeg var opptatt av å få *flyt*, da.

Læraren motiverer seg sjølv med å seie til seg sjølv at ”alt er kjempebra”, sannsynlegvis for at den innebygde sjølvkritikken ikkje skal stenge av for ideane som kan komme. Uttrykket ”sånne småting” tyder truleg noko i nærleiken av licks, sidan mitt innleiings spørsmål handla om Læraren sitt forhold til licks i improvisasjon. Prosessen

Læraren beskriv kan minne om *play* i den forstand at ho ikkje er ”opptatt av sånne småting”, men opptatt av å få flyt, og at det er idear som må ut, og ikkje mønstre som ho går inn for å øve på. Læraren fortel vidare om denne arbeidsmetoden:

L: Hvis du sier at ”Nå må jeg få til sånn og sånn” og prøver å få til sånn og sånn, så er det vanskeligere med en gang. Og for en sanger er det veldig – sånn er det for alle, for såvidt – men man er veldig avhengig av å ha den rette innstillingen i huet. For meg, i hvert fall, så var det om å gjøre å tillate meg sjøl å ikke få det til, for å kunne bli enda bedre. Og sånn var det i bandsammenheng også, at jeg var avhengig av å kunne si til dem at ”jeg prøver sånn og sånn, selv om jeg ikke kan det”, for da ble jeg bedre .

Det som gjer at dette likevel er ei form for målretta øving, er nettopp dette at det er *målretta*; Læraren tek ei medviten avgjerd om å leike seg og sleppe ut alle ideane, men *med det mål for auga å verte ein betre utøvar*. Kan hende kan ein kalle denne arbeidsmetoden for ”deliberate play”: at ein bevisst prøver å ikkje tenkje, og berre *leike*, nettopp fordi ein veit at dette vil gjere ein til ein betre utøvar?

Vi ser altså at alle dei tre vokalistane nyttar *play* som metode for læring av improvisasjonsferdigheiter, i tillegg til at Læraren og Eleven også nyttar målretta øving. Kan hende har dette samanheng med øvingsmetodane Eleven og Læraren har lært gjennom den institusjonaliserte musikkundervisninga som born, og at dei har teke med seg desse metodane vidare inn i eigenøvinga som vaksne? Den Sjølvlærte har aldri øvd vokalt på skalaer eller licks, men han fortel om plukking av kor, som også er ein vanleg øvingsmetode for musikarar som ynskjer å bli betre på improvisasjon. Det å lære seg desse kora ser eg likevel ikkje på som ei form for øving for den Sjølvlærte, av di han ikkje gjev uttrykk for å ha lært seg dei med vilje. Det ser ut til at desse kora har vorte lagra i bevisstheita til den Sjølvlærte utan at han sjølv har gått aktivt inn for dette. Eg tok i etterkant av intervjuet kontakt med den Sjølvlærte for å spørje om dette var tilfelle, og han stadfesta at han ikkje hadde gått inn for å lære desse kora, det var berre noko som festa seg av di han syntest det låt bra.

10.4. Ekspertkompetanse

I fylgje Dreyfus og Anderson sine teoriar om ekspertkompetanse når det gjeld ferdigheiter, vert desse oppnådd ved at den deklorative kunnskapen etter kvart vert meir og meir prosedural, altså at analytisk tenking vert gradvis meir og meir erstatta av intuitiv tenking. Denne prosessen kan opplevast som om kunnskapen ”set seg” meir og meir i kroppen og ber preg av ei større grad av automatisering (jf. kap. 7.2.). Læraren fortel om ein læringsveg som kan minne om dette:

I: Kan du fortelle litt om kordan du øver?

L: I de siste ti åra har jeg ikke øvd så veldig mye på det, bortsett fra sånn tenke - ideer og sånn. Men på Høgskolen, da øvde jeg veldig mye. Til sånn play-a-long-greier. Og at jeg transkriberte alt jeg kom over som jeg synes var bra.

Det at Læraren ikkje lenger øver på konkrete ferdigheiter innan improvisasjon kan tlkast som eit teikn på at kunnskapen som ligg bak imrpovisasjon er vorten prosedural, men dette treng ikkje nødvendigvis vere tilfelle. Eg fekk ikkje spurt nok tilleggsspørsmål om dette feltet til at eg kan seie om Dreyfus og Andersons modellar forferdigheitslæring kan stemme med Læraren sin læringsveg. På same måte som Læraren, fortel også Eleven om ein læringsveg innan improvisasjon som har gått frå målretta øving til meir lystprega leik og utforskning:

E: Det er akkurat som om jeg liker det [*å improvisere*] bedre og bedre for hvert halvår som går og for hver jobb jeg gjør. (...) Jeg tror mye av det dreier seg om det jeg har snakka om, at man får mindre og mindre sånn imponerings-prestasjons-greier på det. Kanskje det bare dreier seg om å bli eldre, jeg vet ikke. Og så dreier det seg helt klart, sånn som på alle andre områder i livet, om at når du holder på med en ting lenge, så – i starten så er man streber, og så etter hvert så finner du ut hvor du ligger i landet, så kan du slappe av og kose deg med det. Og sånn har det helt klart blitt for meg med musikk, på alle plan.

For Eleven har det å improvisere vorte mindre prestasjonsfokusert og meir lystprega dei siste åra, og no slappar han av og kosar seg med musikk på alle plan. Denne prosessen kan sjå ut til å vere noko som har skjedd utan at Eleven har hatt som mål at det skulle bli slik, i alle høve gjev han ikkje her ei klar framstilling av korleis denne prosessen han gått føre seg. Han fortel også om at det er eit mål å ikkje tenkje når han improviserer, noko som stemmer overeins med teoriar om ferdigheitslæring:

E: Målet er nok sikkert å tenke så lite som mulig. Fordi at det fort høres at jeg tenker.

Eleven har som mål å ikkje tenkje for mykje i ein imrpovisasjonssituasjon, men tek likevel ofte i bruk også den deklorative kunnskapen når han improviserer:

E: Det er nesten sånn at etter hvert, nå når jeg har sunget så mye, og prøvd å automatisere en del ting, sånn at jeg ikke driver og tenker, så gjør jeg jo det, og det er jo kjempedeilig. Og så merker jeg nok at jeg hopper inn og ut, og hvis jeg da har lyst til å gjøre det litt sånn ekstra... Eller hvis jeg fokuserer en liten periode, fem sekunder eller ti sekunder eller hva som helst, av en solo, på å kjøre litt sånn ekstra slalåm mellom akkordene – hvor jeg vet hvor jeg er, for eksempel i et vanskelig akkordskjema hvor jeg vet hva skjemaet er, men jeg ikke har fullstendig gehøversikt, men må blande det inn med litt teori – så kan jeg nok da ofte gå veier som er uvanlige å gå for en som bare bruker gehøret.

Eleven har altså automatisert mange ferdigheiter i samband med improvisasjon, og opplever det som deilig å ikkje tenkje når han improviserer. Samstundes tek han framleis i bruk den analytiske kunnskapen om musikk for å ”kjøre slalåm mellom akkordene”, og meiner den analytiske kunnskapen gjer han i stand til å gå andre vegar enn ein vokalist som improviserer berre på gehør. Også Læraren fortel at ho kan ta i bruk analytisk kunnskap i improvisasjonssituasjonen:

L: Men jeg har jo hatt jobber hvor jeg har vært solist, hvor komponisten har bedt meg om å improvisere på frygisk, for eksempel, og da kan jeg gjøre det. Jeg vet hvor jeg er. Men det er ikke noe godt.

Læraren kan dra vekslar på den deklorative kunnskapen dersom ho ynskjer dette, men opplever det ikkje som godt å improvisere med hjelp av denne kunnskapen. For den Sjøvlærte har den analytiske kunnskapen aldri vore sentral for utviklinga av improvisasjonsevner, og han vektlegg det intuitive ved musikkutøving:

S: Og så er det utrolig viktig for meg å slippe å tenke når jeg driver med musikk. Eller når jeg improviserer.

Vi ser at Læraren og Eleven har hatt ei liknande utvikling i forhold til improvisasjon; dei har begge to på eitt tidspunkt øvd målretta på skaler, akkordar og licks, men har seinare gått meir eller mindre bort frå denne øvingsforma. Fokuset for improvisasjonsøvinga deira no er meir det å ha det kjekt sjølv og eksperimentere, sjølv om det er eit uttala mål også for denne type øving å verte ein betre improvisator. I nokon grad kan læringsvegane til Eleven og Læraren vere samanfallande med Dreyfus og Andersons teoriar om ferdigheitslæring, sjølv om det kan sjå ut som om kunnskapen ikkje sluttar å vere deklarativ sjølv om den også vert prosedural. Den Sjøvlærte sin læringsveg kan ikkje samanliknast med desse teoriane om ferdigheitslæring, av di kunnskapen i hans tilfelle i utgangspunktet var prosedural.

11. Oppleving av improvisasjonsprosessen

I dette kapitlet vil eg presentere svara til intervjupersonane med omsyn til opplevinga av improvisasjonsprosessen. Med tanke på problemstillinga mi, har eg vore mest oppteken av å få intervjupersonane til å snakke om sambandet mellom gehør, motorikk og visuelle forsterkingar, men eg vil også presentere andre aspekt ved opplevinga som ser ut til å vere viktig for intervjupersonane.

11.1. Visuell forsterking

I og med at vokalistar ikkje ser instrumentet sitt, var eg interessert i å finne ut om det visuelle aspektet var noko intervjupersonane hadde eit forhold til når det gjeld jazzimprovisasjon. Sidan to av intervjupersonane byrja sin musikalske veg med tidleg kjennskap til notar, meinte eg det var interessant å vite om dei meinte dette var viktig for deira improvisasjonsferdigheiter.

Læraren ser på seg sjølv som eit ”notemenneske”, og fortel om korleis dette påverka hennar musikkutøving:

L: Når jeg starta å synge jazz, så visste jeg ikke så mye om hvordan min mekanisme var, men jeg skjønnte veldig fort at jeg var veldig visuell, på grunn av det at jeg er sånn notemenneske. Så jeg jobba veldig mye i forhold til noter, men samtidig så har det vært et problem at jeg har følt at jeg er for flink. ”for flink”, altså i anførselstegn. Fordi at jeg *ser* de notene. Så for meg har det da vært veldig viktig å ikke se de notene, men bare forholde meg til det jeg hører.

I: Du har prøvd å jobbe deg vekk frå det visuelle, rett og slett?

L: Ikke vekk fra det visuelle, men... jo, vekk fra det visuelle i forhold til *noter*, men jeg er veldig visuell uansett, så jeg har heller brukt å lage bilder i stedet for.

Læraren opplever at ho er ”veldig visuell”, altså at det visuelle sannsynlegvis er ein slags føretrukken sansemodalitet (jf. kap 7.3.), og at det å forhalde seg til notar var noko ho prøvde å jobbe seg bort frå. Ho framhevar det auditive som mykje viktigare enn det visuelle, samstundes som andre visuelle forsterkingar, som meir abstrakte bilete, ikkje ser ut til å vere like problematisk som notar. Eleven fortel også om ei visuell orientering som kunne vere til hinder i ein improvisasjonssituasjon:

E: Når jeg improviserte, for eksempel, så kunne jeg gjerne prøve å se for meg hva jeg sang på notemarket, eller på piano, og så ble jeg veldig opptatt av det også. Klarte ikke å frigjøre meg fra det. Og hvis jeg frigjorde meg fra det, så bomma jeg også. Bomma mye. Det sklei ikke av seg sjøl.

Den Sjøvlærte har ikkje eit slikt forhold til notar som dei to andre, men fortel også om at det visuelle aspektet kan spele inn i ein improvisasjonssituasjon:

S: Men jeg opplever det av og til også som lettere å sitte og spille kor på piano, fordi at jeg har den samme timen, men jeg treffer de riktige tonene, for da *ser* jeg hvilken kord jeg er på.

I: Ja. Så du bruker litt.... på ein måte visuelt...?

S: ja, ikke sant, det er det. Ja. Det er fordelen altså, med å spille et instrument.

Han opplever at det å improvisere på piano kan være lettere enn å improvisere vokalt, av di han ser akkordane. Denne visuelle forsterkinga kan han likevel ikkje ta med seg når han improviserer vokalt:

I: Men du tar ikkje med deg den pianotankegangen når du synger? Kan du sjå for deg klaviaturet og sånn?

S: Nei. Det gjør jeg ikke. Og jeg er ikke så flink til å synge intervaller. Jeg kan analysere meg fram til det når jeg sitter liksom... eller når jeg sitter bare og: *da da da* [synger 1. 2. og 3. trinn i ein durskala], *der* var det en ters.

Den Sjøvlærte har eit slags gehør som er knytt til instrumentet, men som ikkje har vorte verbalisert og intellektualisert i den grad at han kan hente det fram når han ikkje sit med eit instrument. Han har heller ikkje integrert gehøret til noko visuelle hjelpemidler som t.d. å sjå føre seg klaviaturet. Han veit ikkje kva for intervall han syng, langt mindre kva for tonar han syng i relasjon til akkordunderlaget, men det munnlege gehøret gjer at han klarar å produsere meningsfylte tonar over underlaget likevel.

Visuelle forsterkingar ser altså ut til å vere ei ulempe snarare enn ei føremon for Læraren og Eleven, som har forsøkt å jobbe seg bort frå det å sjå for seg notar når dei improviserer. Den Sjøvlærte ser ikkje ut til å nyttegjere seg av slike visuelle forsterkingar når han syng.

11.2. Motorikk

Eleven fortalte i førre kapittel at dette med å tenke for mykje i ein improvisasjonssituasjon var noko han hadde vore nøydd til å arbeide seg forbi. Han var sterk i musikkteori, og dette var både ei føremon og ei ulempe:

E: Jeg improviserte nok over teori. Var god i hørelære, jeg visste hvor ting lå. Sånn at jeg kunne syngte ganske kjappe ting, og skrive ned hva jeg sang med en gang etterpå. Men uttafor det, så gikk det da for kjapt. Gehøret., det måtte på en måte – ja.

I: Utanfor det gikk det for kjapt?

E: Altså, jeg kunne ikke improvisere langt uttafor det jeg hadde teoretisk oversikt over. Pluss at det lå heller ikke i stemmen da. Det er noe med å få oppkjørt sånne ferdige løyper i stemmen, og det gjelder nok både teknisk og gehørmessig. Teknisk er det jo helt klart. Hvis en soulsanger skal syngte et kjapt løp nedover eller oppover, som de ofte gjør, så er det umulig å få det til hvis du ikke har kjørt opp det løpet mange ganger rent teknisk. Men det går også på... jeg tror det er 50/50. Du må ha hørt det mange ganger og gjort det mange ganger *gehørmessig*. Og det har jeg merka. Noen ganger så er det sånn at ting jeg trudde var teknisk vanskelige, var egentlig gehørmessig vanskelige. Sånn at når jeg ikke fikk til et kjapt løp, så trudde jeg det var

fordi jeg ikke var kjapp nok i stemmen, men det var fordi jeg ikke hadde det inne, egentlig. Det er veldig interessant.

Eleven skildrar prosessen med å få ”oppkjørt ferdige løyper” i stemma, og opplever dette som ein prosess på to plan: for det første må ein få oppkjørt desse løypene i stemmeapparatet, og for det andre må dei også kjørast opp i gehøret. Det kan vere lett å ta feil av om det er gehøret eller stemma som stoppar når ein har problem med å synge ein frase. Når Eleven seier: ”Jeg tror det er 50/50”, tolkar eg det slik at han meiner at det gehørmessige og det motoriske aspektet er omtrent like viktige i arbeidet med å integrere licks eller harmonisk vanskelege frasar inn i repertoaret. Samstundes har han ofte opplevd at frasar han trudde var vanskelege å synge reint teknisk, viste seg å vere vanskeleg av di dei ikkje var integrerte i gehøret. Eleven si oppleving av at gehøret er sentralt for improvisasjon, samsvarar i noko grad med min teori om at vokalistar ikkje kan innarbeide frasar motorisk (jf kap. 8.3.), samstundes som opplevinga av at frasane vert ”bana inn” i stemma ikkje stør denne teorien. I alle høve kan *opplevinga* av det motoriske aspektet er ein viktig del av denne innarbeidinga, vere høgst reell for vokalistar.

Læraren kjente seg veldig att i jazzen, av di ho alltid hadde improvisert sjølv. Ho oppdaga jazzen gjennom Ella Fitzgerald, og framhevar det ho kallar for det ”instrumentale” ved hennar måte å synge på:

L: Jeg tror jeg hørte på Ella Fitzgerald den gangen. Da var det dette her instrumentale jeg falt for.

Uttrykket ”instrumental” om ein måte å synge på kjem attende fleire gonger i intervjuet med Læraren, og dette uttrykket fenga interessa mi. Vidare fylgjer ein kort dialog mellom Læraren og meg sjølv, der eg prøver å forstå kva Læraren meiner med uttrykket.

L: Bakgrunnen min er jo fra standardlåter innenfor jazz, så jeg har en sånn forkjærlighet for å være instrumentalist. Også når det gjelder improvisasjon.

I: Å være instrumentalist – kva tenker du på då?

L: Nei, rett og slett det å kunne beherske – det er mange sangere som sier det at ”nei, jeg liker ikke sånn scat-sang” og sånn, men det gjør jeg. Jeg elsker det. Jeg elsker den briljeringen man kan gjøre på akkorder og sånn.

I: Og då tenker du at då er du ein instrumentalist?

L: Ja, det tenker jeg.

Slik eg tolkar Læraren her, meiner ho at når ho briljerer musikalsk over akkordar, då arbeider ho som ein instrumentalist og ikkje som ein vokalist. Det kan vere fleire grunnar til at

Læraren her vel å betone denne distinksjonen mellom vokalt/instrumentalt. Ein grunn til at ho nyttar omgrepet ”instrumentalist” om seg sjølv når ho arbeider harmonisk over akkordskjema, kan vere at det er få andre songarar som går inn i denne måten å arbeide på, og at Læraren difor, når ho arbeider på denne måten, kjenner større slektskap til andre instrumentalistar enn til andre vokalistar. Ein annan måte å tolke denne utsegna på, kan vere i lys av Lærarens bakgrunn som pianist; at ho *tenkjer* på piano, altså instrumentalt, når ho vel seg ut tonar og frasar å syngje. Eg ville prøve å finne ut om det siste kunne vere tilfelle:

I: Men fingrane og stemma di er så synkroniserte at...det er ikkje sånn at fingrane kan komme med idear som stemma di ikkje ville komt med?

L: Nei, fordi jeg har sunget så mye med piano, også fordi jeg er pianist, eller var det før, så er det her...stemmen min går ut i fingrene. Så det her [å sitje ved pianoet og syngje] er en veldig god følelse for meg.

I: Når du improviserer, så er kanskje fingrane ein del av følelsen? Når du improviserer vokalt?

L: Ja, og det er mer at fingrene følger stemmen enn motsatt.

Ho beskriv det som om fingrane fylgjer stemma når ho spelar piano, og denne skildringa samsvarar med det mange instrumentalistar beskriv når dei opplever at dei meistrar instrumentet sitt godt. David Sudnow skriv om dette i *Ways of the Hand*:

From an upright posture I look down at my hands on the piano keyboard during play with a look that's hardly a look at all. But standing back, I find that I proceed through and in a terrain nexus, doing singings with my fingers, so to speak, a single voice at the tips of the fingers (...)
(Sudnow 2001:130).

Også fleire av intervjupersonane i Berliner (1994) beskriv ei oppleving av at det er stemma som set i gang impulsen, og at fingrane fylgjer etter, meir eller mindre i korrespondanse med stemma. Først når ein får til å spele dei tonane som kjem frå *the singing mind*, har ein god nok kontroll over instrumentet sitt (jf. innleiinga i del II). Eg vil tru at når Læraren seier at det er fingrane som fylgjer stemma, er det meir naturleg å tolke dette i retning av at fingrane fylgjer *the singing mind*, eller det indre gehøret, enn at det faktisk er stemmeapparatet eller områder i hjernen tilhøyrande stemmeapparatet, som igangset impulsen. Denne antakinga byggjer eg på min konklusjon av del II, der vi ser at musikalske impulsar sannsynlegvis ikkje kan verte motorisk lagra i stemmeapparatet (jf. kap. 9).

Eleven fortel om sine synspunkt på dette med skilnaden mellom å vere vokalist og instrumentalist:

E: ... jeg tror kanskje først og fremst det er vanskelig [for vokalistar] å improvisere. Tror kanskje det begynner mest der.

I: At det er vanskelegare for vokalistar, enn for instrumentalistar?

E: Ja, fordi de ikke har toner å trykke på. Sånn at da må du ofte snevre inn hvilke toner du kan ta, som du klarer å ha oversikt over i hodet. Og allerede da, så begynner det jo å bli kjedelig. Og da får du jo dårlig sjøltillit, det er ikke noe kult å synge en kjedelig solo. Så da begynner det der: det er vanskelig, så derfor må man spille mye færre toner enn alle andre instrumentalister. Resultat: kjedelig solo, resultat av å spille kjedelig solo: dårlig sjøltillit.

Her peikar Eleven på to ting; for det første at det er vanskelegare for vokalistar å improvisere meiningsfylt over eit akkordskjema, og for det andre den manglande meistringskjensla vokalistar kan oppleve i samband med det å improvisere. Dersom dette stemmer; at vokalistar opplever manglande meistring i slike situasjonar, kan dette potensielt verte ein vond sirkel; vokalistar vil forsøke å unngå desse situasjonane, noko som igjen kan føre til at dei får for lite improvisasjonstrening samanlikna med instrumentalistar, og dette kan føre til at vokalistar gjev opp denne typen improvisasjon og heller konsentrerer seg om andre aspekt ved vokal utøving.

På den andre sida kan det vere ei føremon å vere vokalist framfor instrumentalist når det gjeld improvisasjon, nettopp fordi det er vanskelegare for vokalistar å ha den teoretiske oversikta over kva for tonar ein syng til ei kvar tid:

I: Trur du at vokalistar kan ha ein fordel i forhold til instrumentalistar når det gjeld akkurat dette [det å komme bort frå teori]?

L: Ja, det tror jeg.

I: At for instrumentalistar er det vanskelegare å slutte å vite kva dei gjer?

L: Ja. Og det er litt det samme for meg, kanskje, når jeg er litt sånn notesanger. Så er det sånn som det er for instrumentalister. Men så er det sånn som det er for instrumentalister, da, at de kan bare bruke fysisk, altså de har de gestene sine.

I: Dei treng jo egentleg ikkje høyre, på ein måte?

L: Nei, (latter) ”det var veldig fin musikk”, liksom.

I: Dei kan i hvert fall vere idiomatisk riktige utan å høyre...?

L: Ja, det kan de. Men altså det er jo klart du må høre, det kommer du aldri utenom. Men det går an å tenke gester, for eksempel, og det er sånn som jeg tror jeg nok tenker mye som sanger også, jeg husker når jeg var pianist, og jeg kunne sitte og øve en sånn greie [gestikulerer pianospill med hendene] i noen timer.

Læraren meiner at vokalistar kan ha ei føremon når det gjeld improvisasjon samanlikna med instrumentalistar, av di det kan vere enklare for ein vokalist å slutte å tenke på kva ein gjer og kva for tonar ein skal synge. Ho samanliknar seg sjølv med instrumentalistar på grunn av at ho er eit ”notemenneske” som har vanskeleg for å legge bort den teoretiske sida ved improvisasjon. Ho peikar også på at instrumentalistar får ei slags motorisk hjelp til improvisasjon, ved at dei kan nytte *gestar*. Læraren forklarte ikkje dette uttrykket nærare, men eg vel å tolke uttrykket i same meining som Pressing (1948) og Godøy et. al. (2006) nyttar uttrykket i kap 8.2; som automatiserte motoriske program. Ho er eining i min påstand om at instrumentalistar ikkje treng å høyre det dei spelar på førehand, men ho ser ut til å meine at dette er ei ulempe snarare enn ei føremon. Ho peikar på nødvendigheita av å høyre for seg det ein spelar før ein spelar det, same kva for instrument ein spelar:

L: Det som sitter igjen uansett, er jo hva du *hører*. Du kan ikke improvisere bra bare på teori, det kan du ikke. Det blir ikke bra musikk av det. Men uansett hvordan du gjør det, uansett hva man er bra på, så er det det klingende resultatet, eller det du hører i hodet ditt det sekundet før du tar den tonen, som er viktig.

Læraren framhevar at tonane må ”høyrast i hovudet” før dei vert spelt, og at dette er noko som gjeld både for vokalistar og instrumentalistar. Jazzimprovisasjon er i fylgje Læraren heilt avhenging av indre mentale førestillingar (jf. kap 6.1), uansett instrument. Denn utsegna gjorde meg nysgjerrig på kva Læraren meinte kunne vere årsaka til skilnaden mellom vokalistar og instrumentalistar med omsyn til improvisasjonsferdigheiter:

I: Tenker du på ein måte at det er mangelen på musikalske forbilder som gjer at vokalistar ikkje er så flinke til å bruke metningstonar som instrumentalistar? Det har ikkje noko med instrumentet å gjere?

L: Nei, det har det ikke i det hele tatt. Selv om det kan jo være vanskelig, men du hører jo på de som kan det, det har ikke noe... Så lenge du hører *ba-a-a-a-* (synger en pentaton skala), hva enn det er du hører, hvis du har lært deg den frasen på et eller annet vis, så kan du synge det.

Læraren avviser ideen om at mangel på førebilete har noko å gjere med at vokalistar improviserer annleis enn instrumentalistar. Ho kjem ikkje med noko forsøk på ei anna forklaring, men hevdar at så lenge du høyrer for deg noko for ditt indre øyre, så kan du synge det:

L: Det er helt utrolig hva man kan synge når man hører. Og det er helt utrolig hvor vanskelig det er når man ikke kan.

Den Sjølvlærte seier ikkje noko om motoriske forsterkingar, men opplever av og til at frasar han kjenner frå plater han har høyrd mykje på, plutselig kan dukke opp i ein improvisasjonssituasjon:

S: [Om Count Basie-kor han har høyrd mykje på] Det har jo sikkert forma veldig mye av det jeg gjør når jeg synger kor på en standardlåt. Og det kommer nok veldig mye sånne fraser inn, helt sikkert.

I: Men du har ikkje eit bevisst forhold til at: ”Oj, der var ein Count Basie...”??

S: Nei. Eller, av og til så. Men det gjør ingenting (latter).

Den Sjølvlærte seier likevel ikkje nokom om korvidt slike frasar er opplevd som motorisk lagra, eller om dei er lagra i gehøret.

Dei tre vokalistane har altså noko ulike tankar om i kva grad det motoriske spelar inn for ein improviserande vokalist. Den Sjølvlærte opplever at frasar kan verte lagra, men utdjupar ikkje vidare om dette er motorisk eller auditiv lagring. Eleven ser på det motoriske og gehøret som like viktig når det gjeld å automatisere frasar, og meiner mangelen på ”knappar å trykke på” gjer at vokal jazzimprovisasjon er meir krevjande enn instrumental jazzimprovisasjon. Denne mangelen på knappar å trykke på meiner han kan utgjere ein vond sirkel for mange vokalistar. Læraren peikar også på instrumentalistar sine gestar, men meiner desse like gjerne kan vere ei ulempe som ei føremon for instrumentalistar. Ho framhevar fleire gonger i løpet av intervjuet dei musikalske førestillingane, det å høyre tonen for seg før den vert spelt eller sunge, som det mest sentrale for all improvisasjon, uansett instrument.

11.3. Andre aspekt ved improvisasjonsopplevinga

Eg vil i dette kapittelet presentere nokre av svara frå intervjupersonane som ikkje nødvendigvis var tema som eg var særskilt interessert i, men som eg opplevde var sentralt i intervjupersonane si forståing og oppleving av improvisasjonsprosessen.

Omgrepet *flow* viser til ei oppleving der ein gløymer seg sjølv når ein held på med ein aktivitet, ei oppleving som kan føre til at ein får betre tilgong til kunnskapsbasen og vert mindre sjølvkritisk (jf. kap. 7.4.). Eg har ikkje i intervjuet vore oppteken av å få intervjupersonane til å snakke om denne opplevinga, men to av intervjupersonane la slik vekt på opplevingar som kan minne om *flow* at eg meiner det er relevant å nemne omgrepet.

Den Sjølvlærte fortel om improvisasjonsprosessen, på spørsmål om kva som går føre seg i hjernen når han improviserar:

S: Det er impulser, som går fra den ene... Det er hele tida fortsettelse av ideer som jeg får der og da. Og den ideen initierer en annen ide. Og så hører jeg at det kanskje passer til det som er i den korden som ligger under. Og så kanskje jeg synger feil i neste kord. Men da,... da får jeg en annen ide, som gjør at det her blir kanskje spennende igjen. Det er det som er liksom... jeg prøver hele tida å leve...helt sånn på kanten, da. For å kunne ha det mest mulig moro inni meg sjøl. For da er det litt sånn der: ”Å, jeg klarte det igjen!”. Og så er det litt sånn: ”Shit. Jeg klarte det ikke. Men jeg klarer å redde meg inn igjen i neste....”

S: Og det er dritmorsomt, da, når man ikke skjønner hva som foregår, det er jo kjempeartig. Når man ikke forstår hvor man er, at man liksom flyr utenfor seg selv, og ikke trodde at man... ”Å f... er jeg *her*? Klarte jeg å komme *hit*?”. Jeg tror kanskje det og er veldig viktig for meg, å kjenne den forandringen, da. Å komme vidare fra neste steg.

For den Sjølvlærte er det viktig å heile tida vere litt ”på kanten” i improvisasjonsprosessen, å ikkje ha full kontroll over improvisasjonen, men å stadig prøve å redde seg inn. På denne måten har han det sjølv meir moro i improvisasjonssituasjonen. Også Eleven vektlegg fleire gonger i intervjuet opplevingar som kan minne om *flow*-opplevingar:

E: Men hvis du vet hva som kommer, det er litt nyskapende, og du hører hele akkorden og skalaen i hodet, da tror jeg man kan få følelsen av flyt. Eller da får jeg følelsen av at det tar av, da får jeg frysninger.

E: Eller man er inne i...man får sånn deja vú-følelse, for eksempel. Fordi man er inne i et spor man kanskje tror man har opplevd før, men så har man ikke det.

E: (...)det er så ekstremt mange ting som skjer på en gang, det er så mange ønsker som blir oppfylt i en improvisasjonssetting, at det er ubeskrivelig deilig, egentlig, når det virkelig flyter.

Det er ikkje sikkert at desse opplevingane tilsvare omgrepet *flow* akkurat slik Csikszentmihalyi og Rich nyttar det. Moglegvis siktar Csikszentmihalyi og Rich til opplevingar som er meir ekstatiske enn det intervjupersonane fortel om her. Likevel er det interessant at to av intervjupersonane fleire gonger i løpet av intervjuet vektlegg slike opplevingar, og eg tolkar det slik at dette er noko som er viktig for intervjupersonane i ein improvisasjonssituasjon, kan hende vel så viktig som den teoretiske oversikta eller å kunne nytte avansert harmonikk.

Eit anna aspekt som alle intervjupersonane kom attende til fleire gonger, sjølv om dette ikkje var tema for intervjuet, er dette med *uttrykk*. Den Sjølvlærte er oppteken av

identitet, og meiner at song er det instrumentet som er mest interessant med omsyn til identitet:

S: Det er fordi at det er.... det er så mye identitet i det, liksom. Det er lett å høre hvordan en person har det når man hører sang fra den personen. Når du sitter der med en bassgitar eller et trommesett, så må det liksom gjennom et materiale som ikke har noe liv, da, men stemmen, det er jo sånn... det har du jo med deg hele tida, siden du var liten. Og det utvikler seg jo hele tida, i *bittesmå* framskritt, det er ikke så mye å gjøre med det egentlig, du har jo den stemmen, liksom. Men det er bare så mye identitet i det.

Stemma er i fylgje den Sjøvlærte det instrumentet som best kan formidle kjensler, av di ein med stemma ikkje må gå gjennom eit livlaust materiale for å skape lyd. Han er også oppteken av at improvisasjon bør ha ein slags udefinerbar snert:

S: Det er veldig vanskelig å bli.... jeg har hørt noen sånne vokalistar som har gått på høgskolen og på jazzlinja som er jævla bra til å synge kor på korder, det er helt drøyt liksom. Men allikevel så har jeg kjeda meg når jeg har hørt på det. Men det er så rart, altså. Synes det er skikkelig rart, det der at man har lært seg, og har så godt gehør, men allikevel ikke helt klarer å formidle den liksom snerten som er udefinerbar i et vokalkor.

Den Sjøvlærte meiner at det å kunne improvisere godt over skjema ikkje nødvendigvis er einsbetydande med at improvisasjonen er interessant. Han nemner vidare døme på ein vokalist som han meiner er dyktig når det gjeld å skape noko interessant:

S: Det er jo bare... han [Jimmy Scott] ligger liksom som en sånn tåke over rytmikken i bandet. Den første gangen du hører han så høres det ut som han ikke kan synge, liksom. Men så skjønner du at han er bare så sinnsykt på plass. Såne ting er kult. Når det skjer et eller annet som ikke....en slags magi.... Når det skjer noe med frasene som bare ligger over og flyr, liksom.

I: Har du nokon tankar om kor den magien kjem fra?

S: Den kommer fra en sånn spontan impuls, altså en innskyttelse,...Det er som å snakke før du tenker, da. Og så... det som er greia med å snakke før du tenker er at ofte så angret du på det du har sagt. Kanskje du sier noe sårende, uten at... Og så merker du det etterpå: ”Ånei! Jeg skulle ikke ha gjort det”, men sånn blir det aldri med musikk, ikke sant. Så den ideen, den impulsen, den kan liksom,... den utvikler seg inn i nye sånne instant-ideer, da. Som du ikke har tenkt på, men som kommer der og da, og så sier du det før du har tenkt over at det kommer. Og det er det som jeg synes er veldig spennende med det å improvisere, at det er en ide som tar den andre ideen, et annet sted, og så stillhet, og så tørre å være stille.

Den Sjøvlærte ser altså ikkje ut til å vere særleg oppteken av det å improvisere ”riktig”; hans ideal er snarare å skape ein snert, eller ein magi, og denne magien meiner han kjem av det å vere til stades i augneblinken og synge det ein tenkjer når ein tenkjer det.

Læraren fortel om at ho i utgangspunktet var svært interessert i det briljante med musikkutøvinga, men har gått meir bort frå dette dei siste åra:

L: Det der å kunne bruke instrumentet ditt veldig bra i alle registre. Det var utgangspunktet, og så forandra jo det seg innmari, ved at jeg kom inn mer og mer på den minimalistiske tankegangen. Begynte å jobbe mer med å lage egne låter. Så da forandra på en måte mye av uttrykket seg.

No er ho mindre oppteken av improvisasjon som handverk, og meir oppteken av å arbeide med eigen musikk:

I: Så du har gått fra klassisk, til tradisjonell jazz, til dine egne ting?

L: Ja, mine egne ting. Og så mer og mer frie ting, og mer og mer opptatt av komposisjon. Som sanger også.

Eleven er også oppteken av det uttrykksmessige aspektet ved improvisasjon, og snakkar om det å finne si eiga stemme:

E: Og etter hvert så kommer du over en kneik, der du skjønner at det viktigste er ikke å mestre teknikken, det viktigste er å lete etter sin egen stemme hele tida. For eksempel så kan jeg virkelig ikke spille gitar, men jeg føler jeg kan skape masse på en gitar. Og for den saks skyld en kaffekopp. Etter hvert så går man over kneika, og så er man improvisatør, døgnet rundt.

Det viktigaste for ein improvisator, i fylgje Eleven, er ikkje kor godt du meistrar instrumentet ditt, men det å finne ei eiga stemme. Han meiner dette er ei haldning som etterkvart kan smitte over på alt i livet:

E: Når det viktigste er å skape et eller annet sjøl, og man ikke trenger å ha oversikt over det man gjør, da blir jo improvisasjon en livsstil. Når man er over den kneika, så smitter det over på alt i livet. Fordi da har man skjont en ting med å improvisere, hva det egentlig er. Og det er jo nesten...det er jo vakkert.

12. Oppsummering av intervju

Det er mange likskapar mellom dei tre intervjupersonane med omsyn til musikalsk erfaring. Dei byrja alle med musikk i ung alder, anten på eiga hand eller i meir institusjonaliserte former. Dei har alle erfaring med å spele instrument, og då særleg piano. Dette ser dei alle på som relevant for si utvikling både når det gjeld gehør og improvisasjon. I tillegg fortel alle om at improvisasjon har vore eit av elementa som gjorde det tiltrekkjande å halde på med musikk, og dette har også vore med på å legge føringar for den musikalske vegen dei har gått. Eleven og Læraren har fått undervisning i notar og musikkteori frå ung alder, medan den sjølv lærte har hatt lite av denne typen undervisning. Alle intervjupersonane

har i nokon grad lært sine improvisasjonsferdigheiter gjennom aktivitetar som kan sjåast på som ei form for *play* (jf. kap 7.4.), og Eleven og Læraren gjev også mange døme på målretta øving. I fylgje Kenny og Gellrich (jf kap 7.4), er jazzimprovisasjon ei ferdigheit som byggjer på målretta øving, men denne påstanden ser ikkje ut til å gjelde i den Sjølvlærte sitt tilfelle. Dette kan ha samband med tidspunktet dei ulike intervjupersonane vart presentert for jazzen på. I og med at den Sjølvlærte vart presentert for jazz i heimer som barn, kan jazz sjåast på som eit morsmål for den Sjølvlærte, medan Læraren og Eleven, som vart presentert for jazz i vaksen alder, har måtta lære ”jazz-språket” ved hjelp målretta øving, på same måte som ein lærer eit framandspråk.

Dei tre intervjupersonane er alle svært medvitne om sine styrkar og svakheiter som songarar, og det som er interessant er at i alle tre tilfella er det den same eigenskapen som kan seiast å vere både styrken og svakheita; og det er kunnskapar, eller manglande kunnskapar, om musikkteori. Læraren og Eleven har gått ein læringsveg som kan samanliknast med Dreyfus og Anderson sine modellar for ekspertkompetanse, ved at dei gradvis har proseduralisert kunnskap som i utgangspunktet var deklarativ. Den Sjølvlærte har ikkje det same nivået av deklarativ kunnskap, men arbeider for å tilegne seg slik kunnskap, samstundes som han meiner at det også kan vere ei føremon å ikkje kunne for mykje teori.

Når det gjeld sambandet mellom visuelle forsterkingar og improvisasjon, nemner Læraren og Eleven det at dei i ein improvisasjonssituasjon kan sjå føre seg notar. Slike visualiseringar kan i nokre tilfelle kan vere ei føremon, men både Eleven og Læraren ser ut til å meine at dette helst er ei ulempe. Dette samsvarar med Bisgaard (jf. kap. 6.6.) sine idear om at det visuelle kan overstyre andre sansemodalitetar, og ikkje bør verte for framtrødande når det gjeld musikkutøving. Den Sjølvlærte nemner ikkje noko om visuelle forsterkingar når han improviserer vokalt.

Det at alle vokalistane har relativt lang erfaring med piano, synest eg er interessant. Eg visste ikkje om alle intervjupersonane si tilknytning til pianoet i forkant av intervjuet, men når eg tenkjer meg om, veit eg ikkje om mange improviserande jazzvokalistar som ikkje også har lang erfaring med piano som førsteinstrument. Dette kan knytast opp mot Bakers teori om pianoet som det best eigna instrumentet å lære om musikalske strukturar på (jf. kap 6.6.). Kan hende utgjer pianoerfaringane til intervjupersonane eit viktig forråd for improvisasjon? Eg synest likevel ikkje at eg i desse intervjuet har fått klarleik i om dette kan vere tilfelle.

Alle dei tre vokalistane er einige i at det er skilnader mellom å improvisere vokalt og instrumentalt, men dei er ueinige når det gjeld spørsmålet om i kva grad dette ei føremon eller ei ulempe for vokalistar. Læraren og Eleven meiner ein viktig skilnad mellom vokalistar og instrumentalistar ligg i det at vokalistar ikkje har ”knappar å trykke på”, men der Eleven ser dette som ei ulempe for vokalistar, meiner Læraren at dette snarare kan vere ei føremon. Den Sjølvlærte nemner ikkje noko særleg om det med å ha knappar å trykke på, men framhevar dei avgrensingane som gjer at vokalistar må arbeide på ein annan måte enn instrumentalistar. Likevel opplever han at det av og til kan vere enklare å treffe riktige tonar på piano enn når han syng, fordi han då ser kva for tonar som passar med akkordunderlaget. Eleven nemner også dette aspektet ved vokal improvisasjon; det at ein vokalist manglar knappar å trykke på, og han meiner dette kan vere ei medverkande årsak til at ein del jazzvokalistar vel bort akkordbasert improvisasjon. Sjølv om han, i likskap med dei to andre vokalistane er ein habil pianist, nemner han ikkje noko om skilnaden mellom å improvisere vokalt og på piano for sin eigen del.

IV Diskusjon

I del I og del II av denne oppgåva presenterer eg teori og empiri som eg meiner gjev grunnlag for å etablere eit skilje mellom vokalistar og andre instrumentalistar når det gjeld jazzimprovisasjon. Slik eg ser det, kan eg, ved å etablere dette skiljet, stå i fare for å ”slå inn opne dører”, av di dette nok er eit syn som vert delt av mange utøvarar innan jazzen. Eg meiner likevel at det å setje saman denne litteraturen og presentere den som ein heilskap er nyttig, av di eg tidlegare ikkje har sett nokon akademisk framstilling av vokalistar si stilling som improvisatorar. Samstundes kan det vere fruktbart å sjå denne litteraturen opp mot vokalistar si eiga oppleving av denne prosessen, som eg har gjort i kapittel III.

For instrumentalistar ser det ut til at det auditiv-motoriske sambandet er sentralt for improvisasjonsferdigheiter, og det ser også ut til at improvisasjonsprosessen for ein instrumentalist ber preg av eit vekselspel mellom dei indre auditive førestillingane og lagra motoriske program. Forsking på vokalistar og motorisk kontroll over tonehøgde kan antyde at vokalistar ikkje så lett kan lagre slike motoriske program, og dersom dette er riktig medfører dette at vokalistar berre har øyrene sine å stole på når det gjeld improvisasjon, medan instrumentalistar kan nytte også motoriske hjelpemiddel.

Mykje av litteraturen presentert i kap I og II samsvarar med intervjupersonane si oppleving av det å improvisere vokalt, sjølv om det også finst mange skilnader. Når det gjeld motoriske mønstre, snakkar ein av intervjupersonane om kjensla av å ”gå opp nye vegar” i stemma, samstundes som han meiner at det er like viktig å gå opp desse vegane i gehøret. Dei to andre intervjupersonane fortel ikkje om noko oppleving av motoriske mønstre i stemma, og særleg ein av intervjupersonane framheld sterkt dei indre auditive førestillingane som det aller viktigaste for all improvisasjon, instrumental eller vokal. Ho nemner instrumentalistar sine motoriske gestar, men ser ut til å meine at det ikkje er noko ulempe for vokalistar at dei ikkje har slike gestar, snarare tvert om.

Det ser ut til at visuelle forsterkingar ikkje spelar så stor rolle for improvisasjon som eg hadde trudd, verken for vokalistar eller instrumentalistar. For vokalistane i undersøkinga ser det ut til at god kjennskap til notar er ei ulempe snarare enn ei føremon. Meir abstrakte visuelle bilete ser derimot ut til å kunne utgjere ei viss hjelp for improviserande vokalistar. Det er paradoksalt at den visuelle sansemodaliteten, som ser ut til å vere den einaste sansemodaliteten vokalistar kan nytte i tillegg til den auditive, ikkje er til hjelp, men snarare til hinder for ein vokalist i ein improvisasjonssituasjon, i alle tilfelle når det gjeld førestillingar av konkrete musikalske symbol som notar. Pianokjennskapen til dei tre intervjupersonane kan også sjåast på som ei form for visuell forsterking, men slik instrumentkjennskap kan også ha motoriske komponentar. Eg har ikkje fått undersøkt sambandet mellom pianokjennskap og vokale improvisasjonsferdigheiter godt nok i denne undersøkinga, men meiner dette er eit felt som kunne vorte undersøkt meir, til dømes ved å intervjuje også vokalistar utan særleg instrumentkjennskap.

Det at alle tre vokalistane fokuserer på andre element enn det harmoniske når dei snakkar om improvisasjon, er svært interessant. To av vokalistane har god teoretisk musikkforståing, og har tidvis arbeidd mykje med avanserte harmoniske strukturar med tanke på jazzimprovisasjon, medan den tredje av vokalistane aldri har vore oppteken av denne typen ferdigheiter. Slik sett avspeglar dei tre vokalistane i undersøkinga den generelle tendensen eg synest å ha observert; at vokalistar innan jazzsjangeren som regel er mindre opptekne av det idiomatiske elementet ved improvisasjon enn sine instrumentale kollegaer. Vokalistane i undersøkinga syner mykje større interesse for, og er meir opptekne av å snakke om, andre aspekt ved improvisasjon enn det reint harmoniske. Dette kan ha samband med at vokalistane i undersøkinga alle er på eit slikt nivå at dei ikkje lenger opplever avansert harmonikk som særleg problematisk. Dei har tydelegvis internalisert ein god del avanserte

musikalske strukturar i det indre gehøret, og dette gjer at dei kan nytte energien sin på andre område. Sjølv om svara til intervjupersonane mine har vore svært nyttige, ville eg, dersom eg skulle gjort undersøkinga opp att, også intervjuja vokalistar med eit lavare ferdigheitsnivå innan improvisasjon, for å få tilgong til korleis prosessen med å lære å improvisere med avansert harmonisk materiale vert opplevd av ein vokalist som er midt i den.

Intervjupersonane si fokusering på andre aspekt enn å briljere harmonisk i ein improvisasjonssituasjon, kan også sjåast på som eit døme på at vokalistar tek konsekvensen av sine styrker og begrensingar, og vel å fokusere på det som gjer dei spesielle samanlikna med andre musikarar, som er element som uttrykk og klangrikdom. Alle instrument har sine føremoner og ulemper, og vokalistar sine føremoner framfor instrumentalistar er til dømes det at dei alle har sin eigen "tone" i instrumentet frå byrjinga av, eller at dei har lettare for å produsere sangbare, lyriske linjer. I tillegg kan dei nytte tekst og på denne måten få eit meir samansett uttrykk. Ei anna føremon for vokalistar samanlikna med ein del andre instrument når det gjeld improvisasjon, er at dei, på grunn av dei naturlege begrensingane i stemmeapparatet, sannsynlegvis ikkje vil klare å produsere frasar som er for lange til at lyttarane "fell av" og mistar interessa. Vokalistar (og blåsarar) si avhengigheit av å ta pustepausar mellom frasane, kan såleis kome dei til gode i ein improvisasjonssituasjon, ved at det fell lett for dei å lage frasar som er naturlege og sangbare, og ha nok luft mellom desse frasane til at lyttarane kan rekke å ta inn den musikalske informasjonen.

På same måte som vokalistar, vil også dei fleste instrumentalistar prøve å arbeide *med* instrumentet sitt i staden for *mot* det, og nytte dei naturlege føremonene som ligg i instrumentet. Til dømes kan ein pianist farge ein tone ved hjelp av underliggande mettingstonar, i staden for å forsøke å endre klangen på tonen, eller ein gitarist kan nytte seg av halvtoneforskyving av frasar, sidan dette er noko som ligg lett tilgjengeleg i instrumentet. Kan hende kan vokalistar og instrumentalistar likevel lære noko av einannan, ved å forsøke å tenke utanfor dei vante rammene som instrumentet gjev. For ein vokalist kan det å forsøke å tileigne seg nokre av dei same harmoniske valmoglegheitene som instrumentalistar har, vere ein nyttig reiskap for å kome eit hakk vidare, "ut av boksen", så å seie. På den andre sida kan eit slikt skritt ut av boksen for ein instrumentalist sin del innebere å sjå mot vokalistar og la seg inspirere av dei når det gjeld formidling og uttrykk. Til sjuande og sist er det vel ingen tvil om at det er uttrykket og formidlinga som bør vere det mest sentrale innan all musikalsk praksis, også harmonisk avansert jazzimprovisasjon.

Kjelder

- Altenmüller, Eckart og Gruhn, Wilfried: Brain Mechanisms. Parncutt, Richard og McPherson, Gary (red.): *The Science & Psychology of Music Performance*. Oxford University Press 2002
- Anderson, John R.: A Simple Theory of Complex Cognition. *American Psychologist*, Vol. 51, No. 4, s. 355-365, 1996
- Anderson; John R.: *Cognitive Psychology and its Implications*. W. H. Freeman and Company, 1990
- Azzarra, Christopher D.: Audiation-Based Improvisation Techniques and Elementary Instrumental Student's Music Achievement. *Journal of Research in Music Education*, vol. 41, 1993
- Alvesson, Mats, og Sköldberg, Kaj: *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Studentlitteratur 1994
- Bailey, Derek: *Improvisation*. Moorland Publishing, Derbyshire 1980
- Baker, David: *Jazz Improvisation. A Comprehensive Method for All Musicians*. Alfred Publishing co. 1983
- Baker, James M.: The Keyboard as Basis for Imagery of Pitch Relations. Godøy, Rolf Inge og Jørgensen, Harald (Red.): *Musical Imagery*. Swets & Zetlinger, Nederland 2001
- Benestad, Finn: *Musikklære*. TANO A/S 1995
- Bengtsson, Ingmar: Gehør. *Cappelens Musikleksikon*. J. W. Cappelens Forlag, Oslo 1979
- Berendt, Joachim Ernst: *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*. Lawrence Hill Bokks, New York 1992
- Berliner, Paul F.: *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. The University of Chicago Press, Chicago 1994
- Bigand, Emmanuel: Contributions of Music to Reseach on Human Auditory Cognition. McAdams, Stephev, og Bigand, Emmanuel (red.): *Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition*. Oxford University Press 2001
- Birkett, James: *Gaining Access to the Inner Mechanisms of Jazz Improvisation*. British Thesis Service, West Yorkshire 1994.

Blix, Hilde Synnøve, og Bergby, Anne Katrine (red.): *Øre for musikk. Om å undervise i hørelære*. Unipub 2007

Coker, Jerry: *Listening to Jazz*. Prentice-Hall, New Jersey 1978

Collier, James Lincoln: *Mainstream Jazz. The New Grove Dictionary of Jazz*. St. Martin's Press, New York 1996

Dillan, Lisa: Improvisasjon. Johansen, Geir; Kalsnes, Signe og Varkøy, Øyvind (red.): *Musikkpedagogiske utfordringer. Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis*. Cappelen Forlag as, Oslo 2004

Dowling, W. Jay: Development of Musical Schemata in Children's Spontaneous Singing. Crozier, W. Ray og Chapman, Anthony J. (red.): *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Elsevier Science Publishers 1984

Dreyfus, Hubert L.: *A phenomenology of skill acquisition as the basis for a Merleau-Pontian Non-representationalist Cognitive Science*. Upublisert manuskript, University of California, Berkeley, Department of Philosophy 1998. Lasta ned 10.03.07 på:
<http://istsocrates.berkeley.edu/~hdreyfus/pdf/MerleauPontySkillCogSci.pdf>

Dreyfus, Hubert L: Intelligence without representation – Merleau-Ponty's critique of mental representation. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* No. 1, s-367-383, 2002

Dybo, Tor: Improvisasjonsformer i norsk jazzliv: rapport fra et forskningsprosjekt i musikkvitenskap. *Lærdom i lyd : Musikkonservatoriet i Kristiansand gjennom 40 år*, Torbjørn Aasen (red.) Høgskolen i Agder 2005

Ericsson, K. A.; Krampe, R. T. og Tesch-Römer, C.: The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*, Vol. 100, No. 3, 1993

Fine, Philip; Berry, Anna og Rosner, Burton: The Effect of Pattern Recognition and Tonal Predictability on Sight-singing Ability. *Psychology of Music* No. 34, s. 431-447, 2006

Fremmedord blå ordbok. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 2000

Galvao, Alfonso og Kemp, Anthony: Kinaesthesia and Instrumental Music Instruction: Some Implications. *Psychology of Music* No. 27, s. 129-137, 1999

Gibbs, Raymond W. Jr.: *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge University Press 2007

- Godøy, Rolf Inge: *Imagined Action, Excitation and Resonance*. Godøy, Rolf Inge og Jørgensen, Harald (Red.): *Musical Imagery*. Swets & Zeitlinger, Nederland 2001
- Godøy, R. I.; Haga, E. og Jensenius, A. R.: Playing ‘Air Instruments’: Mimicry of Sound-producing Gestures by Novices and Experts. Gibet S.; Courty, N og Kamp, J-F (Red.): *Gesture in Human-Computer Interaction and Simulation*. s. 256–267. Springer-Verlag GmbH 2006
- Gordon, Edwin E.: *Learning Sequences in Music: Skill, Content and Patterns*. G. I. A. Publications Inc., 1980
- Habermas, Jurgen: *Vitenskap som ideologi*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1969
- Hanken, Ingrid Maria, og Johansen, Geir: *Musikkundervisningens didaktikk*. Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 2000
- Hodson, Robert: *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*. Taylor & Francis Group, LLC 2007
- Hoffmann, Gert; Mürbe, Dirk; Pabst, Friedemann og Sundberg, Johan: Effects of a Professional Solo Singer Education on Auditory and Kinesthetic Feedback – A longitudinal Study of Singers’ Pitch Control. *Journal of Voice* Vol. 18, No. 2, s. 236-241, 2002
- Imsen, Gunn: *Elevers verden: Innføring i pedagogisk psykologi*. Universitetsforlaget 2001
- Ingelf, Sten: *Jazz- & Popharmonik*, Reuter & Reuter Forlags AB, Stockholm 1994
- Iyer, Vijay: *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West-African and African-American Musics*. PhD, University of California 1998
- Janata, Petr: *Neurophysiological Mechanisms Underlying Auditory Image Formation in Music*. Godøy, Rolf Inge og Jørgensen, Harald (red.): *Musical Imagery*. Swets & Zeitlinger, Nederland 2001
- Johansen, Guro G.: *Det tredje øyret: om gehør, improvisasjon og faget gehørtrening i høgre jazzutdanning*. Hovedoppgåve i musikkpedagogikk, Norges Musikkhøgskole 2003
- Johansen, Guro G.: Den indre melodien. Om improvisasjon, gehør, og det å trene eit ”improvisasjonsgehor”. Johansen, Geir; Kalsnes, Signe og Varkøy, Øyvind (red.): *Musikkpedagogiske utfordringer. Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis*. Cappelen Forlag as, Oslo 2004
- Johansen, Guro G.: Improvisasjon og gehørtrening. Blix, Hilde Synnøve, og Bergby, Anne Katrine (red.): *Øre for musikk. Om å undervise i hørelære*. Unipub 2007

Johnson-Laird, P. N.: Jazz Improvisation: A Theory at the Computational Level. Howell, Peter, West, Robert, og Cross, Ian (red.): *Representing Musical Structure*. Academic Press Inc. 1991

Johnson-Laird, P. N.: How Jazz Musicians Improvise. *Music Perception*, Vol. 19 No. 3, s. 415-442, 2002

Jørgensen, Svein-Halvard: På merkelig vis, på sparket, og smått på trynet. Steinsholt, Kjetil og Sommerro, Henning (red.): *Improvisasjon: kunsten å sette seg selv på spill*. N. W Damm & Søn, Oslo 2006

Jørgensen, Svein-Halvard: *På sporet av improvisasjonens potensiale*. Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet, Trondheim 2004

Kenny, Barry: Jazz Analysis as Cultural Imperative (and other urban myths): a Critical Overview of Jazz Analysis and its Relationship to Pedagogy. *Research Studies in Music Education*, Vol. 13, No. 1, s. 56-80, 1999

Kenny, Barry J. og Gellrich, Martin: Improvisation. Parncutt, Richard og McPherson, Gary (red.): *The Science & Psychology of Music Performance*. Oxford University Press 2002

Kernfeld, Barry (red.): *The New Grove Dictionary of Jazz*. The Macmillan Press Limited 1996

Kvale, Steinar: *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Norsk Forlag 2005

Levine, Mark: *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co., Petaluma 1995

Levitin, Daniel J.: Absolute Memory for Musical Pitch: Evidence from the Production of Learned Melodies. *Perception & Psychophysics*, 56 (4), 414-423

Liljestam, Lars: *Gehörsmusik*. Akademiforlaget AB, 1995

Madura, Patrice Dawn: Relationships among Vocal Jazz Improvisation Achievement, Jazz Theory Knowledge, Imitative Ability, Musical Experience, Creativity, and Gender. *Journal of Research in Music Education*, vol. 44, 1996.

May, Lissa F.: Factors and Abilities Influencing Achievement in Instrumental Jazz Improvisation. *Journal of Research in Music Education*, vol. 51, 2003

Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*. Routledge, London 1995

Monson, Ingrid: *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. The University of Chicago Press, Chicago 1996

Mott, Frederick Walker: *The Brain and the Voice in Speech and Song*. Harper & Brothers, New York 1910

Mürbe, Dirk; Pabst, Friedemann; Hoffmann, Gert; og Sundberg, Johan: Significance of Auditory and Kinesthetic Feedback to Singers' Pitch Control. *Journal of Voice* Vol. 16. No. 1, s. 44-51, 2002

Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford University Press 1989

Parncutt, Richard og McPherson, Gary: *The Science & Psychology of Music Performance*. Oxford University Press 2002

Polanyi, Michael: *Den tause dimensjonen: En introduksjon til taus kunnskap*. Spartacus Forlag, Oslo 2000

Pressing, Jeff: Cognitive Processes in Improvisation. Crozier, W. Ray, og Chapman, Anthony J. (red.): *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Elsevier Science Publishers B. V. 1984

Pressing, Jeff: Improvisation: Methods and Models. Sloboda, John A. (red.): *Generative Processes in Music*. Oxford University Press, 1987

Reid, Joy M.: *The Learning Style Preferences of ESL Students*. *Tesol Quarterly*, Vol. 21, No. 1, Mars 1987.

Scmidt, Richard A. og Wrisberg, Craig A.: *Motor Learning and Performance: A Problem-Based Learning Approach*. Human Kinetics 2000

Shimojo, Shinsuke og Shams, Ladan: Sensory Modalities are not Separate Modalities: Plasticity and Interactions. *Current Opinion in Neurobiology* No. 11, s. 505-509, 2001

Sloboda, John A.: *The Musical Mind: The cognitive psychology of music*. Clarendon Press, Oxford 1985

Sundberg, Johan: *Röstlära: Fakta om rösten i tal och sång*. Proprius Forlag, Stockholm 1986

Ternström, S., Sundberg, J. og Colldén, A.: Articulatory perturbation of pitch in singers deprived of auditory feedback. *Dept. for Speech, Music and Hearing: Quarterly Progress and Status Report* 1983, s. 144-155

Tveit, Sigvald: Funksjonsharmoniske trekk i det 20. århundres musikk. *Studia Musicologica Norvegica* nr 20, Scandinavian University Press 1994

Watne, Åshild: Absolutt gehør. Blix, Hilde Synnøve, og Bergby, Anne Katrine (red.): *Øre for musikk. Om å undervise i hørelære*. Unipub 2007

Watts, Christopher; Murphy, Jessica og Barnes, Burroughs, Kathryn: Pitch matching Accuracy of Trained Singers, Untrained Subjects with Talented Singing Voices, and Untrained Subjects With Nontalented Singing Voices in Conditions of Varying Feedback. *Journal of Voice*, Vol. 17. No. 2, s 185-194, 2003

Wigestrand, Stig-Roar: *Lockwood's System: A Theoretical and Artistic Study of Didier Lockwood's System for Improvisation*. PhD-avhandling, Norges Musikkhøgskole, 2004

Witmer, Robert: Standard. *The New Grove Dictionary of Jazz*. St. Martin's Press, New York 1996