

# IMPROVISATION OG GEHØR I MUSIK

## *og menneskelige relationer*

Af Bjørn Alterhaug

**J**eg har blitt bedt om å skrive om resonans og improvisasjon. Som utøvende jazzmusiker og pedagog i skole og høyere utdanning fra midt på 1960-tallet har improvisasjon vært en av mine hovedinteressefeltet og er det fortsatt. Resonans i psykososial sammenheng ble jeg først kjent med i et møte i Dansk Selskab for Psykososial Rehabilitering, Vejle i juni 2013, hvor min musikkkollega John Pål Inderberg og jeg var invitert for å snakke om og demonstrere improvisasjon i musikk og andre sammenhenger. I dette møtet presenterte den svenske psykologen Lars Lorentzon sine tanker og erfaringer fra sitt psykososiale arbeid gjennom mange år, der han løftet fram resonans som kommunikativ forståelsesform og del av behandlingen i sitt terapeutiske arbeide.

Det skal altså her handle om to latinavlede ord: improvisasjon, resonans og om det mulig finnes gjensidig fruktbare koplinger og sammenheng mellom disse to ordene og begrepene. En hypotese her er at improvisasjonsaktivitet i musikk synes å ha tangeringspunkter med resonans og at kunnskap om disse feltene forhåpentligvis kan gi gjensidig innsikt og inspirasjon i psykososialt arbeid og musikkopplæring.

### Resonans

Innledningsvis kan det være formålstjenlig å gjøre greie for hva resonans og improvisasjon er. Lorentzon skriver om resonans: ...” Nogle mennesker bliver tiltrukket af hinanden, har tillid til hinanden, og nyder at være sammen. Der er god kemi mellem dem. Der opstår en livgivende følelse. De ”vitaliserer” hinanden. Dette er resonans.” Videre skriver Lorentzon:...” I dissonansen sker det modsatte. Det, vi tror, vi ser i hinanden, er ofte kvaliteter, vi føler truer os eller afslører os. Der bliver sået tvivl om vores selvbilleder, og vi er på vagt overfor hinanden.”

Etymologisk kommer resonans fra latin og gammelfransk: resonantia og resonance som betyr gjenlyd, gjenklang, ekko. Resonans brukes i ulike sammenhenger, fysikk, akustikk, musikk osv. Lorentzon bruker resonans og dissonans, som begge er viktige ord innen musikkområdet, om enn ordene kan ha noe ulik betydning på dette området, noe som vil bli kommentert mot slutten av artikkelen.

Spenner man en gitarstreng på et kosteskaft, vil det knapt høres om man klimprer på strengen. Har man derimot en streng

.....  
*"If you hit a wrong note, it's the next note that  
 you play that determines if it's good or bad."*

Miles Davis  
 .....

spent over en gitarkropp, er der en resonansbunn som gir gjenlyd. Trykker man ned tangentene på et flygel mens høyre pedal er nede og man synger en tone sterkt inn i pianoet, vil dette utløse komplekse tonesammensetninger; et gjensvar-resonans, således kan resonans være en god metafor på menneskelig dialog og kommunikasjon. Slik jeg forstår resonans i terapeutisk virksomhet er den videre behandling og kommunikasjon mellom klient og terapeut helt avhengig av hvordan man opplever hverandre ved første møte; at det er god kjemi – god resonans. Det motsatte vil være dissonans som kan ødelegge videre konstruktiv dialog i det terapeutiske arbeidet.

### Improvisasjon

Improvisasjon har sin opprinnelse i antikvens retorikk under benevnelsen improvisus som kommer fra det latinske verbet videre: å se. Visus blir på norsk: sett, pro: før og im: ikke. Denne sammenstillingen, improvisus, skulle da gi betydningen "ikke før sett."

Når det gjelder å formulere hva improvisasjon er på norsk, så ble jeg for en tid siden telefonintervjuet i avisen "Dagens Nærings-

liv". Da jeg leste hva jeg på stående fot hadde svart, syntes jeg hadde funnet formuleringer som for meg var overraskende dekkende og kan her tjene som et eksempel på talespråklig improvisasjon. På spørsmålet "Hva er improvisasjon?" svarte jeg: ... *det kan kort sies å være en årvåken situasjonsfornemmelse som er basert på dyp kunnskap og erfaring. Det er en erfaringsbasert intuisjon. Som fenomen kan vi si at det opptrer i alle menneskelige handlinger, fra å gå over gaten uten å bli påkjørt til å være et fenomen i for eksempel profesjonell musikkutøvelse*".

Jeg svarte altså spontant i telefonen og skapte formuleringer som jeg på forhånd hadde tenkt gjennom, men ikke hadde formulert. I det jeg formulerte meg, følte jeg at jeg fikk til og mestret tilfredsstillende den utfordring jeg hadde fått, uforutsett – improvisus. Denne situasjonen illustrerer noe vesentlig ved å handle i sann tid, "på sparket", som innebærer noe usikkert og risikofyllt selv om det ligger dyp kunnskap bak. Det samme skjer i improvisert musikk, noe jeg vil tro også skjer i andre kommunikative sammenhenger, hvilket forutsetter at man er årvåken; at alle sanser er virksomme for å oppnå en umiddelbar situasjonsfornem-

melse som videre leder til dypere forståelse, refleksjon, sosial deltakelse og utvikling.

Her synes det å være tangeringspunkter mellom det forutsette, improvisatoriske og resonans. I det første møte mellom mennesker som ikke har møtt hverandre er det kun det umiddelbare, intuitive – magesfølelsen – som kan gi grunnlag for en oppfatning av den andre. Opplevs resonansen i dette møtet som dårlig, vil vilkårene for gjensidig tillit og videre godt samarbeid – samhandling – ikke være optimale. Imidlertid er det mange forhold og elementer som kan gjøre at «det første møtet» oppleves frustrerende og lite hyggelig. Vi har alle vår fordommer og kan lett, på helt feil grunnlag, feks underlig klesdrakt, uortodoks framferd etc tolke den andre uforholdsmessig negativt ved første møte. Forskjeller i personlighetstype – innadvendt/utadvendt – vil helt klart også spille inn, men det synes utvilsomt at «det første møtet» har grunnleggende betydning for hvordan relasjonene videre vil bli og dermed om man kan utvikle dette forholdet slik at begge parter vokser og at det skjer en identitetsutvikling. Om «det første møtet» skulle komme skjævt ut, er det tross alt den videre prosess som er avgjørende om denne relasjonen vil kunne bli fruktbar og skapende. Derfor er det i improvisert musikk så viktig at man legger forholdene til rette for å spille sammen, helst i grupper fra 2 til 6 personer – en selvorganiserende gruppe – hvor det handler om å sette seg selv på spill i dialog med de andre.

### Kreativ bevissthetsprosess

I dette samspillet – samhandling i sann tid – er grunnleggende faktorer som tillit, trygghet, toleranse og trivsel helt avgjørende for at den enkelte skal våge å blottlegge seg for å kunne bidra til skaping av seg selv og dermed bidra til utvikling også for de andre. Dette er viktig i en personlighets- og identitetsutvikling som har til hensikt å bidra til en *kreativ bevissthetsprosess: en prosess der individet blir gjort klar over sine egne iboende evner, og ser disse i*

*sammenheng med den sosiale / samfunnsmessige sammenheng disse står i.*

For meg er dette begrepet – en kreativ bevissthetsprosess – noe av det aller viktigste som vi både innen musikk, skole og psykososialt arbeid bør anstrenge oss for få til å skje. For at denne prosessen skal utfoldes må det legges tilrette for møteplasser, samhandling og samspill der ulike potensial hos hver enkelt deltaker gis mulighet til utfoldelse, hvor mestringen i et fellesskap i sann tid er noe av det mest givende og utviklende man kan oppleve. Man oppdager egne kvaliteter og erfarer hvor avhengig disse er for sammenhengen, og omvendt. Prosesser som avgjort kan bidra til sosialt engasjement og selverkjennelse.

Senere i denne framstillingen vil jeg gi eksempler på hvordan vi konkret har jobbet med improvisering i musikk i små grupper, med formål om å kunne bidra til den såkalte kreative bevissthetsprosess. En dekkende språklig beskrivelse av denne dialog-aktiviteten finner jeg hos den svenske sosialpsykologen Johan Asplund: «*Jag vet inte vad jag har sagt innan du har svarat, och du vet inte vad du har sagt innan jag har svarat. Du visar mig vad jag har sagt och jag visar deg vad du har sagt*». Resultatet av dialogen vet man ikke før etter at interaksjonen er avsluttet; en høyst risikofylt og uforutsigbar aktivitet som krever stort mot og ikke for stor frykt for å prøve seg fram med fare for å uttrykke seg klossete, gjøre feil og dermed gjøre kommunikasjonen vanskelig. Her kan det kanskje finnes gjensidig inspirasjon mellom resonans i psykososialt arbeid og improvisering i musikk.

### Forskning som tangerer improvisasjon og resonans

Før vi tar for oss eksemplene vil jeg kort nevne enkelte forskningsprosjekter som her synes å ha fellestrekk med de to fagområdene når det gjelder kommunikasjon, dialog og samhandling. I tverrfaglig perspektiv finnes interessante forskningsområder hvor både musikkaktivitet, kommunikasjon gene-

relt og psykososialt arbeid kanskje kan hente verdifull kunnskap.

Innen hjerneforskning viser oppdagelsen av speilnevroner til et felt som kan ligne rensans i sosial kommunikasjon. Speilnevron-teorien går ut på at speilnevronene "speiler" andre menneskers handlinger og hjelper oss til å gjenkjenne følelsene som ligger bak dem; å analysere en liten ansiktsgri-mase i løpet av en brøkdel av et sekund og forstå hvilken følelse som ligger bak den. (Rizzolatti, G. 2004)

Nobelprisvinner i økonomi 2002, Daniel Khanemans bok «Thinking, fast and slow» (Khaneman D. 2012), viser oss hvordan hjernen tar beslutninger på, i hovedsak to måter, den ene rask, intuitiv og følelsesmessig, den andre er langsommere og mer logisk, en betraktningssmåte som har felles-trekk med boken «Strangers to ourselves» av Timothy D. Wilson. (2002)

Wilson omtaler et begrep som han kaller "The adaptive unconscious", som jeg på norsk har oversatt til "det ubevisst tilpassede". Det ubevisste tilpassede defineres i boken som mentale prosesser som er utilgjengelige for bevisstheten, men som virker inn på vurderinger, følelser eller adferd og er utviklet gjennom evolusjon. Disse prosessene kan vi ikke observere av den enkle grunn at de ikke er tilgjengelig for oss. Mye av det interessante materiale og de prosesser som skjer i menneskesinnet – vurderinger, følelser, motiver – oppstår ofte utenfor virkelighetsårsaker, og ikke pga "freudianske" fortrenningsmekanismer. Dette kan sammenliknes med andre prosesser, som persepsjon eller fordøyelse, som vi vet skjer, men som ikke er observerbare gjennom introspeksjon. Det eneste vi kan forstå dette gjennom er å observere vår adferd.

Det adaptivt ubevisste kontrollerer automatisk tenking, som har fem definerende trekk: den er ubevisst, hurtig, ikke-intensjonell, ukontrollerbar og uanstrengt.

Dette står i kontrast til den kognitive tenking som fremstår som: bevisst, saktere, intensjonell (vi tenker på hva vi ønsker å

tenke), er kontrollert og man må anstrenge seg.

Wilson understreker at å definere det ubevisste ikke er lett, og at hans definisjon er bare en blant mange. Han tilføyer at mer interessant enn å diskutere definisjoner er for han å se på hva mennesker kan få til utenfor bevissthetens spotlight.

Wilson viser til hjerneforskere som, ved å telle reseptorcellene som hver sans har og nervene som går fra disse cellene til hjernen, viser at de menneskelige sanser kan prosessere bevisst rundt 11 millioner informasjonsbiter per sekund. Bare 40 av disse er bevisste. Hva skjer med de andre 10,999,960? spør han, og viser til en rekke eksempler på såkalt implisitt læring: læring uten anstrengelse, bevissthet eller oppmerksomhet av hva som har blitt lært. Her vises bla til små barn som tilegner seg morsmål. Barn bruker ikke masse tid på å studere ordbøker eller delta i undervisning i grammatikk og setningsbygning; de lærer gjennom kontekstuell erfaring – altså en umiddelbar, implisitt form for læring.

McGilchrist (2009) vier mye oppmerksomhet på hvordan språkets dominans når det gjelder kommunikasjon har svekket andre former for kommunikasjon. Han skriver (s. 105): «*Fordi den delen av kommunikasjon som vi er oppmerksom på ligger i valg av ord, forestiller vi oss at kanskje all kommunikasjon foregår slik. Hva vi ikke er bevisste på, og for de meste hensikter trenger å forbli ubevisste på, er at majoriteten av de budskap vi kommuniserer i det hele tatt ikke er i ord... det meste av vår kommunikasjon foregår uten språk, enten vi liker det eller ikke, og språk kan kanskje gjøre enkelte typer kommunikasjon mer problematisk.*

(min oversettelse)

### Samfunn – institusjoner – individ

Nevnte eksempler på forskning som tangerer våre temaer er ikke stort, men de kan trolig vise inn i nye fruktbare måter å betrakte det komplekse i mellommenneskelig kommunikasjon og handling. At mestepar-

ten av all kommunikasjon ikke skjer med ord er for de fleste ikke helt innlysende, men etter min mening et kjernepunkt når det gjelder en dypere forståelse av kommunikasjon og samhandling mellom mennesker i dagens svært så språklig og tallorienterte samfunn. Det sorteringssamfunn som det vestlige skolesystem har bidratt til å bygge opp er i hovedsak tuftet på endimensjonal rasjonalitet, industrisamfunnets funksjoner og resultat/produktorientering. Dette kvantitet og måleregimet er helt i utakt med grunnleggende menneskelige kvaliteter som vanskelig kan måles. Kunnskap sees på som en konstant størrelse utenfor oss som bare kan erverves ved målstyring og streng disiplin. Følgelig bidrar dette til at en stor prosent unge faller fra i skolen, føler seg mislykket, og havner ofte i rusmiljøer og videre i psykososiale behandlingsinstitusjoner. Å gå dypere inn i dette makronivået er utenfor rammene av denne artikkelen, men har sin selvfølgerlige plass når det gjelder å forstå sammenhengene mellom samfunn og individets utvikling på mange plan.

### Improvisasjon i akademia

Så til eksempler fra min virksomhet som pedagog for og i improvisert musikk i høyere utdanning, i mitt tilfelle musikkvitenskap og jazzlinja ved universitetet i Trondheim. Med de sterke endringene i musikklivet på 1970-80 tallet, hvor ulike sjangere ble sterkt mediefokusert og en tiltagende globalisering av all verdens musikk, var det et klart behov for at andre måter å tilnærme seg musikk på burde få plass i musikkvitenskapen.

Min erfaring blant improviserende musikere viste klart en annen måte å tilegne seg musikk på enn den jeg opplevde i akademia, ikke minst den interaktive læringsprosessen i improvisert samspill. Improvisasjonsfenomenet interesserte meg derfor sterkt, særlig fordi de etnomusikologiske betraktninger av musikk verden rundt hevdet at improvisasjon var et element som fantes i all musikk, uansett kultur. Etter mye strid, lyktes det å

få improvisasjon på studieplanen høsten 1994.

Gjennom forsøkene på å få til god undervisning i en ny disiplin, fikk jeg gradvis sterkere tro på at dette var viktig arbeide, men fryktelig vanskelig. Mange studenter ble svært frustrert av å bli utfordret til å spille uten noter, for å våge å spille måtte de «se» musikken. Enkelte ble så frustrerte at de ikke ville møte til timene i improvisasjon. Følgende lille historie fra en improvisasjonstime i den nystartede disiplinen, førte konkret til at jeg i 1996 startet et arbeide for å få i gang forskning rundt improvisasjonsfenomenet.

Med tårer i øynene utbryter studenten: *“Dette er de verste timene jeg vet,- jeg får det ikke til,- jeg er livredd!”*. Det ble øredøvende stille i improvisasjonsgruppen på 10 studenter. Tårene rant sakte nedover studentens kinn. Jeg visste ikke helt hva jeg skulle gjøre, men måtte jo si noe: *“Er det jeg som opptrer så skremmende at du blir livredd?” spurte jeg forsiktig.- “Nei, nei !-jeg har aldri tidligere prøvd å spille uten noter, og jeg føler meg helt utafør når jeg skal finne på noe selv,” svarte studenten med skjelvende og gråtkvalt stemme.*

Jeg snakket naturligvis med studenten på tomannshånd etterpå. Han var lei for at han hadde reagert på denne måten, og forsikret meg om at det ikke var en reaksjon rettet mot meg, men mot den håpløse situasjonen av frykt, fornedrelse og personlig frustrasjon *over følelsen av ikke å få til å improvisere*. Det må nevnes at studenten var en meget dyktig instrumentalist, med solid musikkopplæring og erfaring innen klassisk musikk.

### Dårlig pedagogikk og gruppedynamikk

Denne lille historien ga meg klarhet i tre viktige ting: improvisasjon rører ved eksistensielle sider ved mennesket, og det er synd at mange musikkstudenter først møter improvisasjon på grunnfag ved et universitet. Men viktigst av alt, selverkjennelsen av hvilken dårlig pedagog jeg hadde vært fra

begynnelsen av på denne nye disiplinen. Jeg hadde altså dratt med meg kun mine erfaringer fra utøvende profesjonell jazzutøvelse inn i timene, latt det være premisene for det pedagogiske og hadde en slags tro på at dette burde jo være lett for studentene å få til. I iveren etter å skulle få raske resultater, overså jeg glatt studentenes svært ulike bakgrunner og personligheter. De fleste hadde kunstmusikalsk bakgrunn, en del kom fra folkemusikk, noen fra rock og noen få fra jazz. En av hovedfeilene jeg gjorde i begynnelsen var at jeg ba studentene ta med instrumenter til timene. Man skulle jo tro at dette var det mest naturlige for utvikling av improvisasjonsferdigheter. Det skulle vise seg ikke å være det mest gunstige, fordi allerede før samspillet og øvingen startet var det helt klart hvem som behersket en viss grad av improvisatoriske ferdigheter og hvem som var helt «utafor». Dermed ble det fra starten av en gruppe med sterke hierarkiske strukturer; rockegitaristen med langt hår og blueserfaring løste oppgavene svært bra, mens pianisten med klassisk bakgrunn fikk det ikke til, og med det utviklet det seg usikkerhet og frykt for ikke å lykkes. Gruppen fungerte åpenlyst ikke som intendert, nemlig en flat struktur og utvikling av ferdigheter utfra eget nivå. Jeg opplevde å måtte trøste og bygge opp enkelte ulykkelige studenter etter disse timene, noe jeg slett ikke hadde sett for meg skulle skje. Jeg lurte på hvordan jeg kunne endre min måte å formidle improvisasjon på, og kom til at når det kom nye studentkull skulle gruppene i improvisasjon starte uten instrumenter og de første to månedene skulle det bare jobbes med kropp og stemme.

Første time startet med å gå etter en fast rytme, dernest enkle koordinasjonsøvelser med føtter, hender, klapp, knips i tillegg til enkle barnesanger som for alle var kjente, for eksempel «Gubben Noa». Jeg opplevde umiddelbart at de største «stjernene» i studentflokkene, de som gjerne spilte i band og var litt mediefokusert ofte i denne «nakne» sammenhengen ble fullstendig justert til li-

kemann/kvinne, og hadde tydelige problemer med å koordinere bein og armer på disse enkleste øvelsene. De hadde jo i hovedsak sittet på rommet og niøvd på sitt hovedinstrument, hvor bruk av hele kroppen kanskje ikke hadde vært særlig tenkt på.

### Tillit, trygghet og åpen dialog

Dette opplegget ga en helt ny dimensjon hva angår trygghet og tillit i en gruppe, noe som åpnet opp for å våge å gjøre feil, eksperimentere og lære av det. Når så instrumentene ble tatt inn var det allerede et klima og en atmosfære for å kunne prøve seg fram i ukjent terreng, og støtten til dem som ikke hadde særlig improvisatorisk erfaring var ofte rørende. Gjennom de 16 årene som jeg hadde denne undervisningen av studenter på musikkvitenskap, altså studenter som primært utdanner seg til lærere, har jeg ved slutten av semesteret som del av evalueringen stilt et spørsmål som angår personlig utvikling: «*Tror du improvisasjonstimen har gjort deg mer trygg på å si din mening i større forsamlinger?*» Svarene har vært et ubetinget «ja» hos de aller fleste. Dette er jo ikke forskning, men det forteller noe om at deltakelse og mestring i grupper i sann tid, ikke bare er morsomt, men det synes å gi også næring til personlig vekst og mot til å ytre seg.

Jeg vil tro at liknende gruppeaktivitet også kan være av verdi innenfor psykososialt arbeid og at innsikt i resonans-begrepet kan gi dette bredere aktualitet og relevans i dette arbeidet. Slik jeg ser det er det mye å hente både i improvisert musikk og i resonans-tenkingen når det gjelder et større fokus på det auditive, det som vi i musikk benevner som gehørmessige forhold: evne til å oppfatte toneforhold og musikalske strukturer. Men ser vi litt bredere på det auditive, vil ethvert menneske ha sitt helt personlige gehør, noe som er nært knyttet til sårbare og private emosjonelle deler av personligheten, og som i interaksjon med andre mennesker vil kunne vise inn til rom hos seg selv og andre som i beste fall vil utvide

horisontene hos begge parter. I verste fall, lukke mulighetene for videre utvikling av relasjoner og egenutvikling. Vårt moderne samfunn har utviklet teknologier som i stor grad er basert på øyet, vi ser hva som skjer, og vekten på øret, de subtile nyansene som tilkommer oss via vår auditive sans, er viet liten oppmerksomhet i skole og samfunn ellers. Dette har mye å gjøre med forholdet mellom skriftlig og uttalte ord, skriftlighet og muntlighet, hvor det i dagens samfunn synes som skriftligheten har en ubetinget dominans.

### Øret, øyet og det gehørmessige

Når det gjelder gehør og forholdet mellom skrift- og muntlighet hadde Marshall McLuhan meget interessante observasjoner og teorier om hvordan en rekke teknologier, det fonetiske alfabet, boktrykkerkunsten og oppfinnelsen av telegrafien, har forandret menneskets tenke- og handlemåte radikalt. Han hevder at virkningen av det fonetiske alfabetet var den mest omveltende (i før-litterære tider var det auditive mest fremtredende og balansen mellom menneskets forskjellige sanser var god) etter at alfabetet kom, ble øyet den mest dominerende sansen hvor skriftligheten og det trykte ord har hatt kommandoen. I et intervju i 1969 snakker McLuhan om dette: *"Øret, som i motsetning til det kjølige og nøytrale øyet, er følsomt, hyperestetisk og alt-inkluderende, bidrar til den sømløse vev av stammeslektskap og gjensidig avhengighet hvor i alle gruppe-medlemmene eksisterte harmonisk sammen."*

Han utdyper og kommer inn på begrepet acoustic space, som han forklarer således: *"Akustisk rom er organisk og integrert, fornemmet i simultant samspill av alle sansene: mens" rasjonelt" eller billedlig rom er ensrettet, sekvensielt og lineært, noe som skaper en lukket verden som mangler den rike resonansen og ekkoet av fjerne stammesamfunn. Våre vestlige tid-rombegreper er utledet fra miljøet skapt av oppdagelsen av fonetisk skriving, på samme måte som hele vårt begrep om vestlig sivilisasjon er skapt."*

McLuhan er klar i sin oppfatning om at skriftlighet, trykkeri, elektronikk og øyekultur i stor grad har forringet menneskets potensial for sansemessig erfaring og tilegnelse av dyp kunnskap. Men han er ikke bare pessimistisk; hvis bare mennesket av i dag er seg bevisst de hurtige teknologiske endringer som skjer og forholder seg kritisk og kunnskapsrikt til endringene, vil det kunne finne en god balanse mellom det spesifikt menneskelige og menneskeskapte artefakter.

Bevisstheten rundt det auditive-gehørmessige, er av det aller viktigste i musikkutdanningen, og her er det at disiplinen improvisasjon er særlig godt egnet for en helhetlig utvikling av alle våre medfødte sanser.

Ved å utvikle hver enkeltets gehør, er det sannsynlig at en mer mangfoldig prosess skjer hva angår vårt totale sanseapparat; mer vekt på oppmerksomhet og årvåkenhet på omgivelsene. Å vite at ens eget gehør er enestående, burde gi styrke til å gå inn i dialoger som ofte oppleves som risikofylte.

For å utvikle gehør, og dermed hele personligheten, kreves trening og øving enten det gjelder profesjonell musikkutøvelse eller innen psykososialt arbeid. I improvisert musikk, spesielt i jazz, er det utviklet metoder som kan være til inspirasjon innen andre områder utenfor musikk. For mer om karakteristiske trekk i jazz og mulige koplinger til andre kontekster, se Frank A Barrett (2002).

Det forskes nå mere på interaksjon i jazz enn før. I en forskningsartikkel i *Frontiers in Psychology*, Volume 2, Article 83, 03 May 2011: "The perception of musical spontaneity in improvised and imitated jazz performances" vises det til en del interessante resultater som antyder at jazzimprovisasjon kan ha effekter når det gjelder å innta andres perspektiv. I omtalen av artikkelen i Science Daily (May 5, 2011) heter det: *"Ikke bare musikalsk erfaring, men også evnen til å innta andres perspektiv spilte en viktig rolle i vurderingen av spontanitet."* Hovedartikkelen avsluttes slik: "... " Således, mens visse hjerneområder generelt kan være sensi-

*tive for tegn på adferdsmessig spontanitet, kan den bevisste evaluering av spontanitet bygge på handlings-relevante erfaringer og personlighetskarakteristika relatert til empati”.*

Det er inspirerende at nyere hjerneforskning med en høyt utviklet teknologi nå viser interesse for hva som skjer når mennesker samhandler i sanntid uten ferdigskrevet partitur, og at empati ser ut til å utvikles under slike spontane handlinger. Trolig vil disse innsiktene føre til nye pedagogiske innfallsvinkler. Og skal en tro på disse studiene, er det all grunn til å argumentere for at improvisasjon som faglig redskap både innen musikk og andre disipliner bør styrkes.

### **Resonans og improvisasjon, sammenhenger?**

Avslutningsvis noen tanker om mulige sammenhenger mellom resonans og improvisert musikk. I resonanstenkingen opereres det med motsetningsparet resonans, god kjemi i relasjoner, og dissonans, dårlig kjemi i relasjoner. Uten her å gå dypt inn i musikkteorien kan det i denne sammenhengen nevnes at motsetningsparet konsonans (samklang) og dissonans (mislyd), representerer i musikk kontrasterende elementer, som uttrykker henholdsvis ro og spenning. Konsonans og dissonans har gjennom den vestlige musikkhistorien fra rundt år 1000 vært svært viktige og helt nødvendige for å skape musikk som lød bra og var kompleks. Mens det kan se ut som om det er mest positive konotasjoner rundt resonans og negative rundt dissonans i resonanstenkingen, er både konsonans og dissonans i musikk betraktet som utfyllende og positive elementer for å skape god musikk. Nevnes bør dog at ulike dissonerende intervaller har ikke alltid stått høyt i kurs. Intervallet tritonus (C-Fiss – begynnelsen på melodien «Maria» i West Side Story) ble fra tidlig middelalder regnet som forbudt, og fra gammelt av ble det benevnt som «Diabolus in Musica» – Djevelen i musikken!

At musikk kan virke på mange måter er det lite tvil om, men hvorvidt dagens musikk kan vise til samme kraftige virkning som i følgende anekdote fra Antikken er usikkert:

*Pytagoras betraktet stjernehimmelen og ble forstyrret av en flokk unge gutter som var blitt sterkt oppegget ved å høre på en aulos-spiller (obo-liknende lyd). De ville med makt trenge seg inn til en skuespillerinne i nærheten. Da befalte Pytagoras at musikeren skulle forandre halvtonetrinnet, dvs endre skaltpe. Dette ble gjort og guttene falt til ro og gikk hjem. (Benestad 1977)*

Når det gjelder å skape god og spennende musikk, trengs både dissonans og konsonans, i godt avstemte proporsjoner. Til en viss grad tror jeg mye av det samme kanskje vil være tilfelle innen resonanstenkingen. Konfliktfylte situasjoner, dårlig kjemi, må forsøkes løst på en god måte, hvilket kan være å gå til det risikofylte å prøve å nå inn til den andres gehør. Det betyr å anerkjenne den andres gehør uansett om det ikke stemmer med eget gehør. Ved ydmyk lytting til den andres gehør og ditt eget ligger kimen til å komme videre i et samspill og samhandling som ikke bygger på asymmetriske faktorer, feks formell kompetanse, men likeverd.

I disse øyeblikkene av nærvær til den andre utvikles en komplementær erkjennelse av at... «for å kjenne én, må man være to » som Gregory Bateson uttrykte det.

I musikk er dette et utgangspunkt for å utvikle gode relasjoner i åpen og risikofylt dialog, noe som ofte fører til fruktbart samarbeide videre, forhåpentligvis også innen psykososialt arbeide. Her ser vi hvordan både resonans – dissonans og konsonans-dissonans i utgangspunktet er tilstede ved ethvert møte som komplementære ingredienser både i musikk og psykososialt arbeide, i beste fall for å hjelpe andre og for å få til god musikk ved en gehørmessig tilnærming som start på en god og åpen dialog.

Lorentzon nevner i sin beskrivelse av resonans en problematisk side ved denne type kommunikasjon: «På den anden side har resonansen også en bagside. Den forener par-



*ternes gode sider og ønskede selvbilleder, men samtidig skabes en slags delt samspill, hvor de vanskelige erfaringer holdes væk. Man hjælpes ad med at idyllisere og forbedre hinanden. I terapi, der sigter mod at bearbejde sider af os selv, der er negative, fx fylt med skam, skyld og frygt, kan resonans i det lange løb være en hindring.» Dette peker på forhold som i en viss grad er identifiserbare og sammenliknbare i samspill i jazz.*

Det kan vises til mange eksempler i jazzmiljøene hvor forholdet mellom musikerne i et band har vært meget anstrengt, nærmest fiendtlig i det private, men når musikerne kom på scenen ble det skapt den beste musikken man kan tenke seg. Et kjent eksempel var forholdet mellom tenorsaxofonisten Stan Getz og trompetisten Chet Baker, i perioder kunne de knapt være i samme rom, men når det var konsert kunne «dissonansene» mellom dem ikke merkes. På scenen var det idyllisk og tilsynelatende god kjemi og ingen kunne tro at det bak scenen, på det private plan langt fra var gjensidige tillitsforhold. Her handler det i stor grad om en type profesjonalitet som er ganske spesiell; begge var kunstnere på høyeste nivå og var seg meget bevisst dette. Dermed kan det kanskje sies at tidligere nevnte faktorer som tillit, trygghet, toleranse og trivsel for disse musikerne ikke synes å ha den betydningen for samspillet som mange andre musikere er avhengig av for å skape god musikk. Det kan vel også trekkes inn at det nok for slike stjerner var et konkurranseforhold også inne i bildet, et forhold som også hadde økonomiske og jobbmessige sider ved seg. Således kan det kanskje sies å være et skille mellom topp-profesjonelle, mediefokuserte artister og andre, særlig musikere i en begynnende karriere og musikkstudenter. Sistnevnte har åpenbart mere behov for elementer som tillit, trygghet etc for å komme i en god utviklende læreprosess. Men fra egen erfaring med å spille med fremragende solister gjennom mange år; de aller fleste har vist at de også har behov for å føle seg trygg, ha tillit og å trives for spille opp mot sitt beste. En av de mest lærerike eksemplene

på hvordan en mester kan gi støtte og inspirasjon til en ung lærevillig, men noe skremt musiker, skjedde i Trondheim i 1970 da jeg fikk spille med den store jazztenoristen Ben Webster.

Jeg hadde selvfølgelig enorm respekt for ham og gjorde alt for å lytte til spillet hans og støtte ham. «*Lytt, men ikke for mye på meg, da mister du deg selv; spill deg selv, for jeg trenger ditt initiativ for å spille mitt beste – da låter bandet best*», sa Ben Webster. Det har jeg aldri glemt, og det har vært en stor inspirasjon for å grave dypere i fenomenet improvisasjon.

Både improvisasjon og resonans er ennå lite utforskede fenomener, i denne artikkelen er det antydnet visse tangeringspunkter. For egen del vil jeg hevde med tyngde at innsikter fra de praktisk-estetiske kunnskapstradisjoners kunnskapsyn vil kunne bidra sterkt til større innsikt og forståelse for hvordan den komplekse menneskenaturen opptrer i samhandling i sann tid. Dermed vil det også kunne legges til rette for at den før nevnte kreative bevissthetsprosess får utfoldelsesmuligheter til beste for den enkelte og det samfunn vi er del av.

Bengt Molander (2009) formulerer her kunnskapssynet i de praktisk-estetiske tradisjonene: *“Kunskap handler om närvaro i verkligheten, människors närvaro. Vi ska tänka mindre i termer av “kunskap” och mer i termer av kunniga människor. Det grundläggande axiomet är: Kunskap finns primärt endast i form av kunniga människor, inte i texter och böcker, inte heller i dataprogram. Kunskap finns heller inte i delar av människor – inte i medvetanden, inte i hjärnor. Kunniga människor är människor av kjøtt och blod som kan ta sig fram i världen på ett bra sätt inom ramen för olika aktiviteter. Det handlar nu inte främst om kunskap om världen. Det händer i stället om närvaro i världen, kunskap i världen.”*

Dette kunnskapsynet burde etter min mening gjelde for alle typer kunnskap, særlig innen improvisert musikk og psykososialt arbeide. Den type «akademisering» av barn og unge i form av språktester, talltrening,

overvåking og ledelse av voksne som er stadig tiltagene i Norge i dag, synes uklok, og hindrer fri lek og eksperimentering som er grunnlaget for erfaring og livslang læring.

«*Man holder intet foredrag for rosen, den vokser av seg selv*» er et sitat av en tysk 1800-tallspedagog, Ludwig Gurlitt, som jeg hørte om i min studietid rundt 1970, nå dukker det ofte opp i min hukommelse. Sitatet synes å bli mer og mer aktuelt og relevant i dagens positivistiske tidsånd.

Å lære å spille eller male, danse, synge eller spille teater, betyr å være i konstant omforming, og å utsette seg for risiko og å gjøre feil. Som en av verdens ledende tenor-saxofonister, Coleman Hawkins skal ha sagt: *“If you don’t make mistakes, you aren’t really trying.”*

#### LITTERATUR.

- Barrett, F. J. (2002): “Creativity and improvisation in jazz and organizations” in: *Organisational Improvisation*, eds. Ken N Kamoche, Miguel Pina E Cunha, Routledge, London and New York.
- Benestad, F. (1977) *Musikk og tanke*. Aschehoug, Oslo.
- Khaneman, Daniel: (2012) «Thinking, fast and slow», Farrar, Strauss and Giroux, USA.
- Marshall McLuhan *Understanding Media: The Extensions of Man* by Marshall McLuhan Reprint Edition Paperback, 365 pages Published by MIT Press, October 1994. Opprinnelig publisert i 1964.
- Bengt Molander (2009) *Estetiske lærprosesser – några kunnskapsteoretiska refleksjoner* i boken “Estetiske lærprosesser” av Fredrik Lindstrand & Staffan Selander (red) 2009. Studentlitteratur AB, Lund.
- “The Playboy Interview: Marshall McLuhan”, *Playboy Magazine*, March 1969, s 4.
- McGilchrist, I. (2009) *The Master and his Emissary: the divided brain and the making of the Western world*, Yale University Press).
- Rizzolatti, Giacomo; Craighero, Laila (2004) «The mirror-neuron system». *Annual Review of Neuroscience* 27: 169-192.
- Wilson, T. D. (2002): *Strangers to Ourselves. Discovering the Adaptive Unconscious* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.