

KAPITTEL 11

Improvisasjon – stemme – uttrykk: **Sidsel Endresens vokalpedagogiske praksis**

Hans Weisethaunet Universitetet i Oslo

Abstract: The work of Sidsel Margrethe Endresen (b. 1952) has made a significant impact in the field of higher music education in Norway. A common thread in her artistic and pedagogical practice is a pioneering exploration of the possibilities and boundaries of the human voice and of vocal musical expressions. In this article, Endresen's agency is viewed as an example of pedagogical and artistic innovation in relation to general processes of transformation within the field of higher music education in Norway, wherein change concerns genre as well as values ascribed to different arenas of music performance (Angelo et al., 2021; Dyndahl et al., 2016; Tønsberg, 2013; Weisethaunet, 2021). As such, Endresen's pedagogical achievement may be understood in relation to its innovative potential, yet also as an indication of modifications in institutional practices, methods, content, and goals. Through ethnographic encounter the author seeks to shed light on Endresen's own views and experiences in relation to an artistic-pedagogical approach. This inquiry is linked to current research on the significance of improvisation in music and anthropological research on "vocal knowledge" (Feld et al., 2004; Eidsheim, 2015; Gautier, 2014) – what does it mean "to have voice", and what is the significance of "vocal knowledge" in the contexts of contemporary music performance and education?

Keywords: Higher music education, Norwegian Academy of Music, music pedagogy, Sidsel Endresen, voice, improvisation, contemporary music, jazz

Intro

So I write
about the world
and only rarely come close

to saying this [...]

it's just black marks
on white paper
and me
wanting another blank page
and yet another [...]

So I write
and I get lost
in black marks
on white paper

(«So I Write», Endresen 1990)

Hvor kan man starte? Dvelende, som Sidsel Endresen i «So I Write» (1990). Ved ordene. Og i det partikulære. Dvelende ved ordenes utilstrekkelighet: *just black marks, on white paper*.

Lydlandskapet er åpent, søkende – en lydlig metarefleksjon over ordenes begrensning. På samme tid en påminnelse om ordenes materialitet, og om språkets poetiske funksjon, som Roman Jakobson (1960) ville ha kalt det. Og om det visuelle, det svarte mot det hvite.

Harmonisk understøttet av britiske Django Bates på et godt stemt akustisk flygel søker uttrykket mot en enkelhet, en minimalisme og en stillhet – en frigjøring fra jazzens sedvanlige virtuositet og formale klisjeer. Endresen dveler ved hvert ord, former hver bokstav, utenfor arket – i rommet, hvor ettertenksomheten varer ved. Akkordene, Jon Balkes komposisjon og Endresens lyrikk er bare et utgangspunkt. Omdreiningsaksen er den lydlige uttrykksiden, hvordan ordene formes, gis betoning og klang – gis stemme. Jon Christensens cymbalske klangskulpturer fyller rommet ytterligere, bort fra vante forestillinger om rytmisk «swing» eller «drive». Den musikalske utforskningen, interaksjonen, er her og nå – i tidsdimensjonen – mellom det åpne og det fikserte.

I de påfølgende tiårene arbeider Endresen ikke bare med ordenes vokale utforming og klang, men i detalj med de minste lydlige bestanddelene.

Konsonantene og vokalene kartlegges og undersøkes, sentrifugeres til minste enhet, som i et vitenskapelig lydlaboratorium. Det er som om hun utvikler et eget språk, som i prinsippet kan inkludere alle lyder og eksisterende språk, men frigjort fra semantikkens meningstvang. Selv betegner hun dette først og fremst som et «arbeid» (personlig intervju, 10. august 2022), hvor utøving og lydopptak av egen stemme, bearbeiding – og gjentagende lytting – er den sentrale arbeidsmetoden. Det vokale er et komposisjonsverktøy, og Endresen søker oversikt over dette verktøyets muligheter, på linje med at en maler vil kjenne alle tenkelige nyanser i fargepaletten. I denne utforskningen inngår samspill med internasjonalt og nasjonalt ledende musikere innen samtidsmusikkfeltet, jazz og fri improvisasjon, og i kontinuerlig interaksjon med nye teknologiske verktøy – digital prosessering, sampling og resampling, klangbehandling og remiks.

Møtet med Sidsels musikk ble sjelsettende: «It connected with me very deeply. I was really amazed», uttaler David Toop, musiker og forfatter av et titalls fagbøker om ambient, fri improvisasjon og samtidsmusikk (personlig intervju, 2. september 2022). Spesielt understreker Toop det ytterst sjeldne i at han møter noe nytt i musikkens verden, etter mer enn femti år med musikk som sitt hovedarbeidsfelt. Det var ikke bare en opplevelse av en eksperimentell stemme – som det finnes mange av – men et særdeles sofistikert uttrykk med en unik tilstedeværelse og nærvær samtidig som det var en umiskjennelig råhet i uttrykket, fritt for klisjeer. På en eller annen måte var det også som om det kunstneriske språket hun hadde utviklet var beslektet med hans eget, antyder den britiske musikeren og forfatteren. Særlig gjorde den musikalske interaksjonen i samspillet med Jan Bang og måten den elektroniske behandlingen og det vokale uttrykket smeltet sammen på vedvarende inntrykk.¹

1 Toop referer her til sitt møte med Sidsel Endresen i 2016, da han var engasjert av David Sylvian til samspill og deltagelse i symposiet «On the Edge» ved Norges musikkhøgskole (NMH) og Nasjonal jazzscene Victoria i Oslo, og en konsert han hørte med Jan Bang og Sidsel Endresen: «That concert stayed in my mind for a long time; that was an expression of how deeply it affected me» (personlig intervju, 2. september 2022). Opplevelsen resulterte i at Toop inviterte til musikalsk samarbeid med Endresen ved Punkt-festivalen i Kristiansand året etter. Endresen hadde bidratt på plate med Sylvian innen dette (Bang et al. 2012).

Problemstilling – aktørskap i høyere musikkutdanning

Sidsel Margrethe Endresen (f. 1952) har øvd betydelig innflytelse på det vokalpedagogiske feltet i høyere norsk musikkutdanning. En fellesnevner for hennes kunstneriske og musikkpedagogiske virke er en grunnleggende – og ofte grenseoverskridende – utforskning av stemmens mulighetsrom og uttrykkspotensial. Konkret angår det arbeid med stemmen som instrument, fysiologisk og lydlig, men også i idémessig forstand. Endresens praksis kan derfor betraktes som et eksempel på musikkpedagogisk og kunstnerisk innovasjon med bakgrunn i generelle endringsprosesser og sjangermessige forskyvninger i verdihierarkiene i høyere norsk utøvende musikkutdanning (jf. Angelo et al., 2021; Dyndahl et al., 2016; Tønsberg, 2013; Weisethaunet, 2021), og hvor praksis kan leses både som et endringspotensial og som en indikasjon på modifikasjoner i rammene for virksomheten, arbeidsmetoder, innhold og målsettinger.

Endresen startet som utøver mot slutten av 1970-årene og har arbeidet innen en rekke ulike sjangre, fra soul og jazz i tidlige år til fri improvisasjon og samtidsmusikk. I sin virksomhet ved Norges musikkhøgskole (NMH) har hun vært tilknyttet ulike stillinger siden 1987 og vært fast ansatt som professor II i improvisasjon fra 2012. I 1993 startet Endresen og Torgrim Sollid et nytt emne i sjangerfri improvisasjon ved NMH. Det ble et viktig tilskudd til institusjonens undervisningsportefølje, blant annet med eksplisitt mål om å ta ned «skottene» mellom det jazzorienterte og den klassiske musikkutdanningen, og svært mange av institusjonens studenter har gjennom årene tatt dette emnet.² Innen rammene av den musikkpedagogiske virksomheten kan denne fagutviklingen beskrives som en form for aktørskap (Bourdieu, 1992), og hvor flere av de sentrale aktørene innen det jazzorienterte feltet i Norge, blant dem Torgrim Sollid (NMH) og Terje Bjørklund (Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, NTNU), har argumentert for at endringer av innholdet i høyere norsk utøvende musikkutdanning måtte komme «nedenfra» så vel som «innenfra» (Weisethaunet, 2021, s. 28). Videre hører det til i dette bildet at Endresen har vært mentor

2 «Vi startet opp det faget fordi vi syntes det manglet hos de klassiske utøverne. Vi syntes det var nødvendig med et fag som tok for seg improvisasjon *per se*, som ikke var tilknyttet jazzharmoniske problemstillinger eller den tradisjonen, da. Hovedtanken var sjangerfri improvisasjon med blandede klasser, fordi vi mente at studentene med ulik bakgrunn hadde gjensidig utbytte av hverandre» (personlig intervju, 17. september 2020; Weisethaunet, 2021, 38–39).

og lærer for svært mange anerkjente vokalutøvere i Norge, blant dem Solveig Sletthajell, Beate S. Lech, Hanne Hukkelberg, Lisa Dillan, Kristin Asbjørnsen, Live Maria Roggen og andre.

Begrepene improvisasjon, stemme og uttrykk synes relevante i en beskrivelse av Endresens kunstneriske og pedagogiske virksomhet – også som utgangspunkt for kritisk refleksjon. Selv legger Endresen avgjørende vekt på at det kunstneriske uttrykket og det pedagogiske ikke står i et motsetningsforhold, men at hennes pedagogiske virksomhet helt og holdent er basert på hennes eget kunstneriske arbeid.

Det har vært knytta til den sjangerfrie improvisasjonen. Så det ligger i bunnen; det er mitt eget virke som ligger i bunnen, og ikke noen pedagogiske kurs. Så min utdanning er jo at jeg er selvlært, og av å spille masse. Det er erfaringsbasert kunnskap. Og så har jeg tatt privattimer da, hos folk som jeg har tenkt kunne være nyttige for meg på et eller annet tidspunkt. (Personlig intervju, 4. mars 2022)

Dette utsagnet kan muligens leses som å stå i et motsetningsforhold til deler av den musikkpedagogiske litteraturen som tar til orde for at all kunnskap bør artikuleres; den må så å si konkretiseres og språkliggjøres for å ha gyldighet i en pedagogisk kontekst. Angelo og Georgii-Hemming (2014, s. 26) formulerer dette synet slik: «Profesjonelle musikkpedagoger må kunne artikulere sin kunnskap og reflektere rundt hvilke kriterier som er bestemmende for hvorvidt praksisene anses som gode eller mindre gode.» Denne oppfatningen begrunnes i et generelt behov for «profesjonalisering» samt som et skritt i riktig retning relatert til en pågående «akademisering» i utdanningsfeltet, hvor pedagogene har et ansvar for å gjennomføre nettopp dette. Som de framholder: «Musikkpedagogisk utdanning bærer et stort ansvar for å profesjonalisere yrkesgruppen, og for å begrepsliggjøre og vitenskapeliggjøre yrkesgruppens kunnskapsgrunnlag» (Angelo & Georgii-Hemming, 2014, s. 41).³

3 Ofte inngår studier av «profesjonsforståelser» i en positivt definert forståelse av begrepet «akademisering», det vil si som en utdanningspolitisk prosess som bidrar til høynet refleksivitet og ønske om «å kunne eksplisittgjøre og drøfte musikkpedagogers særskilte profesjonskunnskap» (Angelo & Georgii-Hemming, 2014, s. 26). Når Angelo og Georgii-Hemming med henvisning til Mangset (2004) viser til problemet med den «karismatisk-romantiske kunstnermyten», er det imidlertid et spørsmål om påstanden bygger på riktige premisser; om det kunstneriske virkelig kan artikuleres på vitenskapelig grunnlag, eller om man snarere bør erkjenne at kunstneriske uttrykk og vitenskapelig begrepsbruk så å si ikke befinner seg på samme nivå (eller er direkte sammenlignbart). Som de skriver: «Tanken om en kallsforankret yrkesutøving kan ses som positiv for yrkesutøverens motivasjon og engasjement, men kan også ses som svekkende for profesjonens status fordi yrkesutøvingen *ikke* knyttes til et kvalifisert, utdannet og forskningsbasert kunnskapsgrunnlag» (Angelo & Georgii-Hemming, 2014, s. 32). Det kan settes spørsmålstegn ved en slik

Utgangspunktet for denne artikkelen er ikke å løse de dilemmaene som musikkpedagogiske studier av profesjonsforståelser peker på, men mer konkret å beskrive den forståelsen som ligger til grunn for Endresens egen kunstneriske og pedagogiske praksis. Det tas imidlertid høyde for at den kunstnerisk-pedagogiske virksomheten kan stå i et antagonistisk forhold til ønsket om å pedagogisere, begrepsliggjøre og vitenskapeliggjøre diskursen – å skape et enhetlig, nomotetisk og læreplanvennlig språk om kunsten – eller å ikle kunstnerisk refleksjon en vitenskapelig språkdrakt (som skimtvis synes å være prosjektet i mye *artistic research*). Sentralt i dette står kunnskapsbegrepet: Om kunnskap primært utgår fra språklige kategorier, eller om det er mulig å tenke at kunnskap knyttet til musikkalske uttrykk kan være en lyttende kunnskap. Som fenomenologen Don Ihde understreker, bør det finnes en åpning henimot «a phenomenology of sound and listening»; «[b]eginning with an inquiry into the structures of shapes and sounds, into existential possibilities of auditory experience» (Ihde, 2007, s. 23).

Hovedproblemstillingen i denne artikkelen består i å undersøke det partikulære: Hvordan forstår Sidsel Endresen sitt eget arbeid, relatert til sitt kunstneriske virke og sin kunstnerisk-pedagogiske virksomhet? Hvilke begreper bruker hun, og hva slags erfaringer og tanker har hun om sin egen praksis? Hva slags kunnskapsbegrep, oppfatning om «vocal knowledge», er i spill? Og hva betyr det å ha stemme i denne konteksten? Dette nærmer seg et spørsmål om poetikk heller enn estetisk analyse, men innebærer også en beskrivelse av fenomenet, en refleksjon over feltet hun arbeider innenfor.⁴ Med andre ord: Er det mulig å snakke om en improvisasjonens poetikk – om betydningen av det ikke-fikserte, og om måten elementer arbeides med, snarere enn det fikserte og noterbare i seg selv? Begrepet «vocal knowledge» er min egen sammenstilling, en kombinasjon av Steven Felds begrep «vocal anthropology» (Feld et al., 2004) og Clifford Geertz' «local knowledge» (Geertz, 1983). Felds mest siterte begrep knyttet til forskning på lyd og lyderfaringer er *acoustemology*, forstått som «knowing-with and knowing-through the audible» (Feld, 2017, s. 85), som kan leses både som

idé om hva som er kvalifisert og forskningsbasert kunnskap, også med hensyn til hva slags begrepsbruk som anses som relevant i beskrivelsen av utøvende kunstnerisk kompetanse.

4 «The field of cultural analysis is not delimited because the traditional delimitations must be suspended; by selecting an object, you question a field. Nor are its methods sitting in a toolbox waiting to be applied; they, too, are part of the exploration. You do not apply one method; you conduct a meeting between several, a meeting in which the object participates so that, together, object and methods can become a new, not firmly delineated, field» (Bal, 2009, 13).

en kritikk og som en videreutvikling av retningen *acoustic ecology* og R.M. Schafer (1977) *soundscape*-begrep. Disse begrepene og problemstillingen sammenfaller med andre forskeres arbeid innen *sound studies*, blant dem Eidsheim (2015) og Gautier (2014), som begge knytter bruk av den vokale stemmen og lytteerfaringer til et kunnskapsbegrep.

Det Feld et al. (2004) omtaler som «vocal anthropology» begrenser seg ikke til akustikk i snever forstand, læren om matematiske svingningsforhold, men inkluderer den kulturelle og sosiale betydningen av lyd og lytteerfaringer, lokale teorier om musikk og beskrivelser av lytting som et kulturelt og estetisk fenomen: «Critical social issues arise in these areas, namely the account of voice and its relationship to social agency, difference, social imagination, and identity» (Feld et al., 2004, s. 323). Min kobling til Geertz' begrep «local knowledge» understreker ytterligere betydningen av å undersøke det partikulære. Som Geertz (1983, s. 118) framholder: «Art and the equipment to grasp it are made in the same shop.» Utsagnet anerkjenner kunstens estetiske dimensjon, men aksepterer på samme tid også eksistensen av kulturell variasjon; verdier tilskrevet kunstneriske uttrykk er ikke *per se* universelle, men kulturelt forankret. Kriteriene og verdiene i det aktuelle kunstfeltet kan ikke tas for gitt, men må undersøkes; det finnes flere *art worlds* (Becker, 1982). Metodisk bygger artikkelen på kulturteoretiske perspektiver i kombinasjon med antropologisk-dialogisk metode med vektlegging av «reciprocity» (Sluka & Robben, 2007) og «dialogic editing», en metode som innbefatter dialog om intervjusubjektets stemme i teksten, «toward reflexive, critical readings» (Feld, 2007, s. 417). Sentralt i dette står Endresens utsagn om at hun har vært henvist til å utvikle sine «egne pedagogiske verktøy», som like ofte handler om «avlæring» som «læring» (personlig intervju, 17. september 2020).

En åpenbar observasjon er at Endresens arbeid med fri improvisasjon og andre vokale uttrykk ikke springer ut av de tradisjonsbundne delene av konservatoriekulturen, men av erfaringer og praksis fra det utøvende feltet.⁵ Tradisjonell vokalopplæring har i stor grad handlet om å formidle, utøve og iscenesette et gitt eller valgt repertoar. Feltet Endresen arbeider innenfor, anvender i større grad stemmen som et komposisjonsverktøy, og bruk av mikrofon, forsterkere og annen teknologi er innforstått, som en

5 Et historisk innarbeidet skille mellom «jazz» og «klassisk» fanger ikke kompleksiteten i dagens musikalske landskap, hvor samtidsmusikalske uttrykk i betydelig grad har overskredet disse kategoriene og skillelinjene (se f.eks. Born, 2013; Kisiedu & Lewis 2023; Lewis, 2008; Lewis & Piekut, 2016; Tonelli, 2020).

selvfølgelig del av verktøykassen. En kan ane at dette sidestiller vokalutøveren med andre instrumentale utøvere i feltet – iallfall kan det ligge et slikt potensial her. I postkolonial teori er metaforen «å ha stemme» ofte brukt som betegnelse på maktforhold; det handler om å bli hørt eller ikke bli hørt. Relatert til minoritetskulturer handler det om å eksistere eller ikke eksistere. Det er sannsynligvis ikke tilfeldig at «stemme» er en så sentral term i den litteraturen. Et interessant spørsmål i musikkpedagogisk sammenheng er i hvilken grad den vokale stemmen er «fri»; i hvilken grad finnes handlingsrom for vokal eksperimentering, gitt at målet for vokalopplæring har vært innrettet mot et kanonisert repertoar med klart foreskrevne klangidealer.

Kunstheltet – innovativ vokal praksis

Sidsel Endresen, the magic voice of Norway and Europe's most innovative jazz singer, leads into her brittle soundscapes. That voice is pure magic. [...] This vocalist casts a spell over the audience without even taking a step towards them on her unsafe terrain of rugged song deconstruction.⁶

—Ulrich Steinmetzger (2003)

Endresen is working in a significantly different context, one as rooted in Oliver Messiaen and György Ligeti as anything else.

—John Kelman (2012)

Sidsel Endresen har per 2023 utgitt tjue album i eget navn, og hun har bidratt på over 250 utgivelser med andre artister. De egne utgivelsene har vært på internasjonalt anerkjente plateselskaper, som CBS, Sony, ECM, Act, Jazzland Recordings, Rune Grammofon, SOFA music, Confront Recordings med flere. Hun har mottatt fem Spellemannpriser, Buddyprisen (regnet som den høyeste utmerkelsen i norsk jazz, gitt i 2000), Radka Toneff minnepris (i 1993), WDR Jazzpreis (WDR radios artistpris, i 2016), Lindemannprisen (i 2016), Gammleng-prisen (i 1991) og en rekke andre priser og utmerkelser. Hun har også vært nominert til Nordisk råds

6 «Sidsel Endresen, die magische Stimme Norwegens und Europas innovativste Jazzsängerin, führt in ihre spröden Klanglandschaften. Diese Stimme ist pure Magie. [...] Diese Vokalistin zieht das Publikum in ihren Bann, ohne ihm auch nur einen Schritt entgegenzukommen auf ihrem ungesicherten Terrain der schroffen Song-Dekonstruktion.»

musikkpris to ganger. Hun har skrevet bestillingsverk til norske jazzfestivaler og for BBC, vært «Artist in Residence» ved Molde International Jazz Festival, komponert opera med Rolf Wallin (*LautLeben*, 1999, et elektroakustisk verk basert på Endresens vokalmoduler) og skrevet musikk til film og et stort antall teater- og danseoppsettinger. Blant de egne utgivelsene står samarbeidet med Jan Bang sentralt, utgivelsene *Hum* (2018), *Uncommon Deities* (2012) med blant andre Bang og David Sylvian, samarbeidet med Stian Westerhus på *Bonita* (2014) og *Didymoi Dreams* (2012) og ikke minst *Merriwinkle* (2003) med Christian Wallumrød og Helge Sten. Samarbeidet med Bugge Wesseltoft resulterte i flere utgivelser i 1990- og 2000-årene, og utgivelsene på ECM, *So I write* (1990) og *Exile* (1994) er, foruten bidrag på innspillinger med Jon Balke og Nils Petter Molvær og mange andre, unike vitnesbyrd om hennes arbeid i det internasjonale improvisasjonslandskapet. Hun har videre vært en viktig samarbeidspartner for andre norske vokalutøvere, blant dem Elin Rosseland og Eldbjørg Raknes. Til alt dette hører selvsagt en betydelig aktivitet som turnerende musiker og prosjekter ved mange av de mest anerkjente festivalene for fri improvisert musikk, jazz og samtidsmusikk – i Europa, men også i USA, Canada, Kina og Japan.

Det gis ikke rom for å oppsummere Endresens omfattende kunstneriske virke i detalj her, men tekstlinjen «and me, wanting another blank page», sitert innledningsvis, kan potensielt også leses bokstavelig, som delvis selvbiografisk. Endresens varemerke har vært å ikke hvile på sine laurbær, som et kjent uttrykk lyder, men å bevege seg videre – inn i det nye og hit-til utforskede. Ofte har hun gitt uttrykk for en selvkritisk holdning til tidligere meritter, inkludert utgivelsen *Jive Talking* (1981) med Jon Ebersson Group, som i mange uker raget høyt på og også toppet den norske VG-lista. Kombinasjonen jazz og pop var ikke uvanlig ved inngangen til 1980-årene, men Endresens stemme satte varige spor også i den norske folkesjelen, kan man hevde, og med et uttrykk som var langt mer harmonisk fortettet enn det som normalt figurete på salgslistene. Samtidig er det ikke urimelig å anta at all musikalsk erfaring har hatt relevans for hennes pedagogiske virke. Mange av dagens, for ikke å si de siste tiårenes, studenter har vokst opp i en musikalsk virkelighet hvor skillet mellom det populære og det kunstneriske ikke har vært entydig. Endresen kommer definitivt ikke fra «én kant» i musikklivet, men innehar erfaring også som studiomusiker og fra samspill i mange ulike sjangre, og hvor hun ved siden av det mer eksperimentelle har arbeidet med navn som Silje Nergaard, Anne Grete

Preus, Jan Eggum, Lava og Stage Dolls. Dette kan muligens betraktes som et motsetningsforhold, men antagelig har det kommersielle musikkproduksjonsfeltet en god del til felles med nyere eksperimentell musikk, blant annet det at profesjonell og kunstnerisk beherskelse av moderne lydteknologi er en viktig faktor.

Når det kommer til Endresens egen kunstneriske utvikling, kan det likevel ikke hevdes at hun etterstreber noen forening eller sammensmeltning av de ulike impulsene som kan spores i hennes erfaringsbakgrunn. Snarere er det rimelig å si at hun de siste tretti årene har arbeidet med å omforme sine erfaringer – enten de knyttes til jazz, *singer-songwriter*-tradisjoner eller frie improvisasjonsuttrykk – til noe nytt. Og på samme tid som hun vektlegger at hun er «selvlært», framkommer det at hun aktivt har søkt læring. Hun etablerte tidlig kontakt med mentorer hun tenkte hun kunne lære noe av. Endresen tok tidlig i 1980-årene privattimer hos den jevnaldrende Radka Toneff (som foruten å være selvlært studerte ved Østlandets musikkonservatorium, den gangen Veitvet) samt timer hos en klassisk sangpedagog. Hun tok timer hos instrumentalister, blant annet en pianist og en trommeslager. Men spesielt timene med Toneff betydde mye, ifølge Endresen: «Timene med Radka var veldig bra, det var en bratt læringskurve» (personlig intervju, 4. mars 2022).

Endresen bosatte seg også i en periode – i 1994–1995 – i New York, der hun tok privattimer hos Meredith Monk: «Det var fantastisk, rett og slett, hun ga meg innsyn i sitt eget arbeid; *work-in-progress*, kilometervis med videopptak, som viste hvordan hun utviklet materialet sitt, hvordan hun komponerte, og hvordan hun tenkte omkring vokal og vokalens rolle i samtidsmusikken» (personlig intervju, 4. mars 2022). Monk (f. 1942) jobber med utvidede vokalteknikker som grunnlag for sin komposisjonspraksis, og hun har vært en sentral skikkelse i det amerikanske samtidsmusikkfeltet siden 1960-årene. Endresen framholder at det var særlig interessant å erfare hvor intuitivt Monk arbeidet, foruten den viktige rollen improvisasjon spilte i hennes utvikling av kompositorisk materiale.

Det intuitive har en sentral plass også i Endresens eget kunstneriske arbeid. Samtidig vektlegger hun at hun jobber med konkrete størrelser og med en betydelig grad av systematikk. Hennes eget vokale uttrykk er et produkt av lang tids eksperimentering; dette var et arbeid som pågikk i mange år også innen hun tok det til konsertscenen. Ofte kunne hun beskjefte seg i sju-åtte timer med bare én enkelt lyd, hvor hun jobbet med opptak og med å redusere hver lydcelle ned til minste mulige enhet.

Hun konsentrerte seg da spesielt om å isolere ulike parametre relatert til tid, dynamikk, lydkarakter og tonalitet. Dette er et arbeid hun har videreført i møte med studentene ved NMH og som har dannet grunnlaget for det hun betegner som utvikling av «egne verktøy» i pedagogisk sammenheng. Særlig har dette utviklingsarbeidet dreid seg om bevisstgjøring av bruk av musikalske parametre ut over det rent tonale: «Vi er så tonalt fikserte i den vestlige musikkulturen, men jeg mener at tidsaspektet er det viktigste» (personlig intervju, 10. august 2022).

Tidsdimensjonen står særlig sentralt i improvisasjonssammenheng, hvor man ikke arbeider med eget uttrykk i isolasjon, men hvor det kunstneriske skapes i interaksjon med andre utøvere. Hvordan man utformer sitt bidrag, angår tidsmessige valg også relatert til hva man *ikke* uttrykker – fravær og «stillhet» (Cage, 1961) – og *lytting* til andres stemmer.⁷ Det gjelder i en konkret musikalsk setting, men også i et større historisk perspektiv. Improvisasjonsutøveren står i en dialogisk relasjon til andre utøvere og inngår i en *polyfonisk* relasjon med disse, hvor de ulike stemmene står i et forhold til hverandre. *Polyfoni* (Bakhtin 1984) forstås da som noe mer enn flerstemmighet i tradisjonell musikkvitenskapelig forstand. Å «ha stemme» kan dessuten peke mot tilstedeværelse og musikalsk signatur i en bestemt kontekst, men også handle om deltagelse og anerkjennelse i et mer omfattende musikalsk fellesskap.

Når Sidsel Endresen medvirker i musikalsk dialog med den amerikanske trompeteren Jon Hassell⁸ og andre utøvere – og hvor begge stemme synes å inneha både et vokalt og et instrumentalt preg – inngår disse i en relasjon som peker både mot et musikkhistorisk felt og en scene som har gestaltet en ny estetikk, men som også har endret kriteriene for musikalsk samhandling. En kan derfor også si at praksisen har bidratt til å utvikle en «scene» i henhold til Will Straws (1991) begrepsbruk, det vil si en utvidelse av det musikalske mulighetsrommet og rammene for det musikalske som en sosial og kulturell hendelse. Som den britiske kritikeren John Fordham skriver i en anmeldelse av utgivelsen *Punkt: Crime Scenes* (Punkt, 2007)

7 Som hos Cage (1961) handler fravær av lyd, eller «stillhet», om utvidet oppmerksomhet – mot noe annet.

8 Jf. f.eks. utgivelsen Endresen & Hassell (2008). Jon Hassell (1937–2021) ble allment kjent for sitt samarbeid med multiinstrumentalisten Brian Eno, men også for å ha utviklet en musikalsk retning ofte betegnet som «Fourth World», som knyttet ulike impulser fra all verdens musikk sammen med innflytelse fra komponister som Karlheinz Stockhausen, La Monte Young og Terry Riley. Vokalstudier med den indiske gurun Pandit Pran Nath inngikk i dette utviklingsarbeidet, både for Hassells og for Rileys vedkommende (personlig intervju med Riley, 17. mars 2005).

relatert til Punkt-festivalen i Kristiansand (etablert i 2005) og et miljø preget av musikalsk nyutvikling: «[I]t has stretched the creative possibilities between live improvisers, programmers and remix technology – and inspired performers with strong jazz/improv links, such as trumpeters Arve Henriksen and Nils Petter Molvaer and the spookily expressive vocalist Sidsel Endresen» (Fordham, 2011).

NMH – det pedagogiske arbeidet

Endresen legger stor vekt på å framheve at det «erfaringsbaserte arbeidet», som er uttrykket hun bruker, foregår i det lydlige – i møtet med hver enkelt student, samt at improvisasjonsfaget som hun utviklet ved NMH fra 1993 i samarbeid med Torgrim Sollid, ikke er et teoretisk eller akademisk fag, men et arbeid som foregår i det musikalske (personlig intervju, 10. august 2022). At Endresen evner å gi svært konkrete råd i veiledningsprosessen, er dessuten en gjenganger i tilbakemeldinger fra flere av hennes tidligere studenter som jeg har vært i kontakt med. Mange har pekt på at Endresen kunne formidle synspunkter som var konkrete og personlige, og som derfor fikk stor betydning for deres egen utøving.

Live Maria Roggen, professor i vokalfag ved NMH og elev av Endresen i en periode, framhever spesielt den innflytelsen hennes tidlige møte med Endresen fikk for seinere veivalg: «Det var ikke slik at jeg møtte Sidsel for å få et svar på hvordan å bli musiker. Det var motsatt, da jeg møtte Sidsel så skjønte jeg hvordan jeg ville bli musiker. Det var veldig sterkt å møte henne på det tidspunktet, akkurat da» (personlig intervju, 17. juli 2022). Møtet fant sted da Roggen var 23 år, på et sommerkurs i regi av Norsk jazzforbund. Roggen understreker at til tross for at hun hadde drevet med musikk hele livet, ga veiledningen fra Endresen henne en ny retning med hensyn til hvordan hun tenkte om det å utøve musikk: «Jeg fikk så solid kick av det møtet. Det handler ikke om å synge riktig da, det handler om å finne ut av måter å skape noe på. Den enorme friheten i å kunne forme ting, det var noe helt annet enn det jeg hadde opplevd med musikk før» (personlig intervju, 17. juli 2022).

Det kan i denne sammenhengen observeres at Roggen i dag mener at hun ikke arbeider med «sang», slik vokalopplæring *per se* gjerne har vært omtalt i konservatoriekulturen. Å bli oppfattet og respektert som musiker på linje med andre musikere er et moment som angår kjønnsperspektiver relatert til endringsprosesser, både i det utøvende musikkfeltet og i et

utdanningsperspektiv.⁹ Endresens arbeid har utvilsomt hatt en del å si for en slik utvikling i Norge, gitt det store antallet utøvere hun har vært mentor for. Dette sammenfaller med en endring i retning av at improviserte uttrykk – og *lyttebasert* metodikk – har fått en større plass i utdanningene, slik også Roggen oppsummerer betydningen møtet med Endresen fikk for henne: «Det satte i gang hele motoren hos meg for å bli musiker, det med å improvisere. Da var Sidsel en utrolig god veileder som satte fingeren på det der med at du må lytte, du må *lytte* og være til stede» (personlig intervju 17. juli 2022).

At studenter beskriver undervisningen med Endresen som umiddelbar og nyttig, betyr imidlertid ikke at dette er kunnskap som er umiddelbart lett tilgjengelig. Det er slik sett heller ingen enkel oppgave å sette ord på den vokale kunnskapen og vokalarbeidet, som foregår i det lydlig og ikke i det begrepsmessige. Dette ligger i begrepet «vocal knowledge», forstått som lyttebasert erfaring og kunnskap. Den lyttebaserte kunnskapen er ikke direkte oversettbar til språklige kategorier, men knyttet til vokalpedagogens egen kompetanse. Erfaringen fra kunstnerisk virksomhet i improvisasjonsfeltet – det aktuelle kunnskapsgrunnlaget – er derfor heller ikke noe man kan lese seg til. På samme tid er det klart at Endresen har brukt mye tid på å reflektere over sine arbeidsmetoder. Selv om det følgende ikke gir noen utfyllende beskrivelse av hennes arbeidsmåte, som består av et bredt spekter av ulike tilnærminger, er det mulig å si noe om begrepene hun bruker, med hensyn til å beskrive målsettinger, arbeidsmåter og erfaringer hun har gjort i sitt pedagogiske arbeid. Dette ikke bare ved NMH, men også ved andre institusjoner i Europa, der hun har gitt mesterklasser og seminarer også for klassiske instrumentalister og operasangere.

Helt grunnleggende er Endresen opptatt av at hun i arbeidet med nye studenter har som mål å igangsette en bevisstgjøringsprosess. Hun erfarer at mange av vokalstudentene kan ha et nokså ubevisst forhold til sin egen praksis både med hensyn til hva og hvorfor. Hun ser det derfor som viktig å arbeide med å utvikle deres egen forståelse av hva de faktisk gjør når de

9 Se også Tonelli (2020, s. 39), som tar for seg utøvere som Phil Minton, Maggie Nicols og Annick Nozati, og hvor han skriver blant annet: «Nicols's notion that women simply had no option of being accepted as instrumentalists reveals that acceptance in this musical community was (and still often is) radically different depending on one's gender». Maja Ratkje skriver følgende om sin opplevelse av de kjønnsbestemte forventningene knyttet til at enhver kvinnelig utøver oppfattes som «sanger», men hvor avantgarden og støyscenen ga et litt større frirom: «Jeg følte meg rett og slett mer som en instrumentalist. [...] Jeg irriterte meg lenge over stadig å bli sammenlignet med vokalistene som jeg følte var langt innenfor sanger-rollen» (Ratkje 2013, s. 38–39).

bruker stemmen som instrument, og hvor det endelige målet er – slik hun formulerer det – «å gjøre studentene til eksperter på seg sjøl»; de skal lære «å bli sitt eget vurderingsapparat» (personlig intervju, 4. mars 2022). Implisitt i dette ligger en idé om at det ikke nødvendigvis er én «riktig» måte å bruke stemmen på, som norm, men at det personlige i stemmen har en egenverdi som må forvaltes positivt. Et generelt problem er at mange utøvere har lagt til seg uttrykksmåter, ofte ved imitasjon, hvor de ikke er oppmerksom på hvordan de i realiteten bruker stemmen. Dette beskriver Endresen som «automatiserte vedheng». Endresen anvender gjerne metaforer, både for seg selv og i dialogen med studentene, for å illustrere utfordringer og identifisere hva de skal arbeide med. Et eksempel knyttet til «automatiserte vedheng» er det hun betegner som «juletrepynt»; at utøvere kan ha tendens til å ikle seg «pynt» som ikke er «deres egen». Da kan det rett og slett hende at de må starte arbeidet med å «kle av juletreet». Som hun forklarer dette: «Jeg jobber med å fjerne en del ting som jeg synes stopper utviklinga deres. Så skal du likevel gi folk selvtillit. Også i forhold til hva de sjøl har utvikla, ikke sant. [...] Jeg er opptatt av at man ikke mister noe som er bra hos dem. Man skal gå litt nennsomt fram også» (personlig intervju, 4. mars 2022).

De musikalske parametrene Endresen arbeider med er i stor grad sammenfallende med de hun har definert som sentrale i sin egen kunstneriske prosess: tid, dynamikk, lydkarakter og det tonale. Disse har hun beskrevet noe mer detaljert i et notat om egne arbeidsmetoder (Endresen, u.å.):

1. TID: Alt som handler om tid: Når, hvor ofte, hvor lenge, tempo, timing, frasering, horisontale tidsakser, rytmifisering, puls, bølger, aktiv bruk av pauser, osv.
2. DYNAMIKK: Alt som handler om volum og grader og nyanser av volum: Sterkt, svakt, mykt, morfing fra sterkt til svakt og vice versa, dynamiske nyanser innenfor et enkeltutsagn – en enkel frase, dynamiske utviklinger i løpet av lengre hendelsesforløp, osv.
3. LYDKARAKTER: Alt som handler om selve lyden i instrumentet ditt: Forming av klang, utnyttelse av muligheter for friksjon, en del estetiske variabler, som «vakkert» eller «stygt», samt alle rent soniske aspekter, som «glatt», «knudrete», osv.
4. DET TONALE: Alt som handler om tonale, melodiske, harmoniske og registermessige aspekter.

En hovedmålsetting er å kunne arbeide med disse ulike parametrene uavhengig av hverandre. Endresen mener det er helt avgjørende å ha kunnskap om hvilke parametre som er aktive til enhver tid: «Alle parametrene er aktive når du synger, eller når du skal improvisere, men dette er noe som må bevisstgjøres» (personlig intervju, 4. mars 2022). For øvrig har hun utfordret «hierarkiet» her og snudd opp ned på rekkefølgen sammenlignet med det hun oppfatter som det tradisjonelle, blant annet fordi flere av disse sentrale parametrene ofte blir redusert til «automatiserte vedheng» til det tonale. Dette forklarer hun med at i det meste av vestlig musikk er det tonale (melodi, harmonikk osv.) dominerende, men å jobbe med tid, dynamikk og lydkarakter bør være minst like viktig. Spesielt er tid noe hun arbeider mye med, blant annet ved å rette oppmerksomheten eksplisitt mot frasering og andre tidsmessige valg. Dynamikk er et annet aspekt som ofte ikke vies tilstrekkelig oppmerksomhet. Igjen går bevisstgjøringen på å kunne beherske de ulike parametrene og opparbeide en utvidet oppmerksomhet med hensyn til hva man gjør som utøver.

Et annet begrep Endresen anvender, er «headroom», forstått som å kunne mer enn det man gjør bruk av. Hun bruker også uttrykket «ekkokammer» om «ikke kun å forholde seg til det som spiller ens eget virke». Blant annet gjelder det å utvikle lyttekompetansen, å ha hørt mye musikk, og da gjerne musikk som er fremmed for det uttrykket eller den sjangeren man arbeider innenfor. Endresens oppfatning om betydningen av lytting i skapingen av musikk synes parallell til andre improvisasjonsmusikere jeg har intervjuet, blant dem saksofonisten Joe Lovano, som underviser ved jazzutdanningen ved Berklee College of Music i Boston. Lovano understreker at den improviserende musikeren må *leve* i en lyttende erfaringsverden, lyttekompetansen er kroppsliggjort, den er noe man bærer i seg: «You have to take these things and make them your own [...] It is not just learning about the technique on your instrument and the elements of the music. You have to live in the library of music» (personlig intervju, 30. oktober 2018). Dessuten handler det, slik Endresen formulerer det, om å utfordre egne grenser; «at du jobber i ytterkanten av det du selv kan få til, å ha sjekket ut grensene for det som kan være mulig» (personlig intervju, 10. august 2022).

«Å øve på det som ikke finnes» – improvisasjon for alle?

Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practiced of all musical activities and the least acknowledged and understood.

—Bailey, 1980, s. 1

[I]mprovisation is also frequently symbolically endowed with the potential for the overthrow of hierarchical practices. [...] primary constraints on human freedom lie in the social encounter with multiple agents, mediated as they may be through convention, language, tradition, or idiom.

—Lewis & Piekut, 2016, s. 7–9

Den teoretiske litteraturen om improvisasjon er omfangsrik, selv om det skulle ta lang tid innen studier av improvisasjon som musikalsk praksis ble del av det musikkvitenskapelige forskningsfeltet. Tidlige arbeider som Ferand (1938), Bailey (1980), Berliner (1994) og Nettle & Russell (1998) var i mange år nærmest enerådende. Grenseoppgangen mellom *improvisasjon* og *performance* er videre ikke absolutt, men det er liten tvil om at *improvisasjon* har vært et sentralt aspekt ved både skaping og utøving av musikk til alle tider, og i de fleste musikkulturer i verden, i indisk klassisk musikk, flamenco, blues og jazz, men også i store deler av den vestlige klassiske musikktradisjonen. Som Lewis og Piekut framholder, med referanse til Huyssen (1995), ble Fluxus-bevegelsen, hvor improvisasjonselementet sto sentralt, «an avant-garde born out of the spirit of music. [...] [F]or the first time in the twentieth century, music played the leading part in an avant-garde movement that encompassed a variety of artistic media and strategies» (Lewis & Piekut, 2016, s. 1; Huyssen 1995 s. 198).

Både Endresen og Sollid har omtalt det å få etablert improvisasjon som fag ved NMH som en «en kamp». Det samme gjaldt alle fag som var relatert til jazz som utøvende disiplin. I de første årene ved NMH følte Sollid på en «intens indre motstand mot å ha jazz i huset» (personlig intervju, 30. juni 2018; Weisethaunet, 2021, s. 38). Etter hvert har dette bildet endret seg i betydelig grad, gitt den plassen ulike sjangre har ved institusjonen

i dag.¹⁰ Sidsel Endresen understreker at da hun og Torgrim Sollid initierte etableringen av improvisasjon som fag ved NMH i 1993, var det med utgangspunkt i en forståelse av at improvisasjon *ikke* er synonymt med jazz, men at alle studenter, uavhengig av musikalsk ståsted, burde arbeide med improvisasjon. Begrunnelsen hun gir, som for øvrig er basert på tilbakemeldinger hun fikk fra studentene, er at man blir en bedre lytter og musiker av å arbeide med improvisasjon. Erfaringen med improvisasjon gjør at man hører flere lag i musikken, opparbeider selvtillit i ulike samspillsituasjoner og utvikler evnen til å ta sjanser og forholde seg mer bevisst til tidsdimensjonene i musikken. Erfaring med improvisatorisk samspill vil også øke interessen og forståelsen for andre musikers valg. For noen av studentene er det snakk om å våge å gjøre noe de har veldig liten erfaring med. Det ligger derfor, for mange, en verdi i å oppdage at det å spille «dårlig» kan være en forutsetning for å spille «fint», framholder Endresen (personlig intervju, 10. august 2022).

I mye av kulturforskningslitteraturen kan man finne en uttalt skepsis mot utøverfeltet og utøvende musikkutdanninger. Whyton (2006) betegner framveksten av utøvende jazzutdanninger i Europa og andre steder de siste tiårene som en teoretisk og akademisk blindsoner, ofte basert på profesjonsfeltets egne myter, og han argumenterer for at «jazz educators need to become more critically aware; [...] it could be argued that jazz remains one of the last musical disciplines to embrace critical aesthetics» (Whyton, 2006, s. 65–66). Mange har uttrykt en grunnleggende mistro til at «jazz» i det hele tatt kan la seg lære på skolebenken, innen rammene av en utdanningsinstitusjon. Som Wilf signaliserer allerede i undertittelen i sin studie av jazzutdanningene ved Berklee College of Music i Boston og The New School for Jazz and Contemporary Music i New York, har vi å gjøre med «the academic jazz program and the paradox of institutionalized creativity» (Wilf, 2004).

Ifølge Endresen etablerte hun og Sollid imidlertid noen helt klare målsettinger for improvisasjonsfaget som blant annet besto i å «avmytifisere»

10 Som det heter i et notat til en styresak, om framtidig undervisningsstruktur ved NMH, 27. januar 2000: «NMH vil arbeide for å styrke studentenes improvisatoriske og kreative ferdigheter, og det er et mål at alle studenter skal få innsikt i historisk orientert improvisasjon. [...] Improvisatoriske ferdigheter skal vektlegges sterkere i alle grunnstudier» (Solvik, 2000). Og, som formulert i et annet punkt i det samme notatet: «Jazz/pop/rock-sjangrene skal sikres en permanent plass som hovedinstrumentspesialisering i NMH's studietilbud, både når det gjelder utøvende og pedagogiske studier og både på lavere og høyere grads nivå.»

og «avmystifisere» improvisasjon som begrep og redskap for de klassiske studentene, å avdekke «automatisert improvisatorisk adferd» og «dogmatisk løsningsrepertoar» hos jazz-studentene og å aktivere kunnskap som studentene faktisk besitter, men som ofte er underbrukt, da de etablerte formene og sjangrene etterspør forhåndsdefinerte kunnskaper og ferdigheter, og som gir «belønning» i en begrenset kontekst. Men aller viktigst var at arbeidet med studenter med ulik sjangerbakgrunn – det de betegner som «blandede klasser» – på tvers av kategorier som jazz og klassisk, bidro til gjensidig utveksling og overføring av kunnskap, referanser og holdninger som ble erfart som berikende for alle, også relatert til utvikling av metaperspektiv på egen musikalsk praksis. Endresen har for øvrig kritisert det hun betegner som tendenser til en overdreven oppmerksomhet på det selvrefererende og emosjonelle blant dagens vokalstudenter, myten om at «det personlige uttrykket» springer ut av en ubevisst og overdreven emosjonalitet – en tilstand hun betegner som «lost in personalisation» (personlig intervju, 10. august 2022).

I sin egen kunstneriske praksis har Endresen vært opptatt av at hun ikke har noen «tabuer» i improvisasjonssammenheng. Enhver løsning er tillatt så lenge den oppleves som relevant i den aktuelle kunstneriske situasjonen. Men som i hennes kunstneriske arbeid, har det i det pedagogiske arbeidet vært fokusert på å unngå «automatiserte løsninger». Denne bevisstgjøringen inngår i et mer overordnet arbeid med rammer og begrensninger. Et eksempel på et metodisk verktøy er det hun betegner som «forbudsskilt». Disse kan gjøres gjeldende i en øvingssituasjon, men også på scenen. Kunstneriske kontekster kjennetegnes, som kjent, gjerne også ved hva man *ikke* gjør. Og det gjelder ikke kun improvisatoriske valg, men estetiske standarder. Et annet redskap hun ofte har benyttet i arbeid med store grupper er det hun omtaler som «slot time». Det vil si at studentene får tildelt en tidsbegrenset mulighet til å uttrykke noe. Et velkjent problem er at alle spiller «for mye», hele tiden, uten å lytte.

Endresen mener for øvrig at det er et tilbakeskritt at undervisningen i improvisasjon ved NMH ikke lenger gis i «blandede klasser», da disse bidro til å overskrive skillelinjene mellom seksjoner også innenfor institusjonens yttervegger. Hun er dessuten kritisk til en «akademisering» hvor utøvende faglig kunnskap nedtones til fordel for mer «akademiske» eller markedsrettede tilpasninger i utdanningsinstitusjonene. Et vesentlig moment i denne sammenhengen er at hun ikke arbeider med improvisasjon som en sjangerdisiplin, eventuelt forstått som «jazzutdanning»,

men innen et langt mer åpent felt. Dette sammenfaller i noen grad med utviklingen ved andre institusjoner i Norge, blant annet ved «jazzlinja» ved NTNU, hvor Erling Aksdal poengterer: «Vi har ikke noe bestemt mål om å utdanne jazzmusikere. Sjanger har vært et utgangspunkt for å drive institusjonspolitik» (personlig intervju, 12. desember 2018; Weisethaunet, 2021, s. 40). Den kommersielle lærebokindustrien har ofte tatt det for gitt at *improvisasjon* handler om å sette sammen tradisjonelle musikkteoretiske elementer, akkorder, melodilinjer og tilhørende skalaer i en nokså overforenklet framstilling av hvordan improvisasjon læres. Dette er hva Solli et al. (2021) med rette betegner og kritiserer som en byggesteinsanalogi, det vil si en forestilling om at improvisasjon består i å sette sammen gitte størrelser i en slags legoklossaktivitet. Snarere enn byggeklosser oppfatter Endresen at man drar med seg hele sin lyttende erfaring, og at det gjelder å arbeide med så vel detaljene som helheten og mulighetene som ligger i materialet.

En av de mest utbredte mytene om improvisasjon er at det er utøving uten forberedelse – en forståelse som selvsagt er tilbakevist i relevant forskning (Berliner, 1994; Lewis & Piekut, 2016). Problemet med en del improvisasjonsforskning er at utgangspunktet noen ganger synes å være at improvisasjon ses på som ekstraordinært – satt opp mot klassisk interpretasjon eller notespill som norm. Det erfaringsbaserte innebærer samtidig at kommunikasjon om den utøvende konteksten skjer i det musikalske. Stian Westerhus har for eksempel påpekt at han og Endresen snakker befriende lite som forberedelse til deres konserter (Westerhus, 2021, s. 135). Andre ganger kan det være at man kommuniserer mer om planleggingen og utviklingen av musikalske forløp. Mange har sammenlignet det å lære å improvisere med å lære språk (Solli et al., 2021). Utøving av musikk er definitivt en performativ handling, også i en antropologisk betydning av begrepet. Men språkanalogien byr også på problemer. Først og fremst fordi det i språk antas å være et arbitrært forhold mellom uttrykk og innhold, som de Saussure (1916) så velkjent formulerte det, mellom *signifiant* og *signifié*. I et musikalsk uttrykk, og spesielt i Endresens kunstneriske arbeid med den poetiske uttrykksiden, med det lydlige i språket, er dette *ikke* et arbitrært forhold. Det er nettopp uttrykksiden, språklidene, hun både utforsker og leker med. I så henseende er hun åpenbart influert av andre *performance*-kunstnere som har arbeidet rent musikalsk med det språklige: «Languages becoming musics, musics becoming theaters; performances; metamorphoses [...]» (Cage, 1981, s. 65).

Endresen har beskrevet arbeidet med improvisasjon som «å øve på det som ikke finnes» (personlig intervju, 4. mars 2022). I et større historisk perspektiv har hun medvirket til hva Toop (2001) betegner som «erosion of categories», hvor samtidsmusikken (i det 20. århundre) møter samtiden og det nye århundrets musikalske mangfold og teknologiske mulighetsrom – i prosesser hvor lydobjektet «has been fractured and remade into a shifting, open lattice on which new ideas can hang» (Toop, 2001, s. xi). Hun har utvilsomt også gjort avantgardens begrep om å søke det «tidligere ikke hørte» til sitt eget. Å skape noe nytt – å øve på det som ikke finnes – handler om eksperimentering, utforskning og utfordring av eget løsningsrepertoar. En konklusjon som kan gis basert på Endresens oppfatninger, er imidlertid at improvisasjon bør undervises av utøvere med kunstnerisk erfaring; det er en utøvende disiplin. Som beskrevet er de sentrale verktøyene knyttet til samspill og lytting, ikke til en begrepsanalyse. Arbeidet tar utgangspunkt i erfaringsbasert kunnskap, som også antydtes ved begrepet «vocal knowledge».¹¹ Det vesentlige er kanskje heller ikke at musikken er *improvisert*, men at prosessen leder fram til et relevant og interessant uttrykk. I kontekst av et utviklingsarbeid ved NMH har hun også tatt et oppgjør både med forestillingene om intuisjon og det personlige uttrykket:

I believe that the moment you open your mouth and make a sound – you have already defined an expression and an identity. So I avoid the thought of further strengthening/focusing on this. My credo is to trust the material. And to dampen the sense of my own importance. (Endresen, 2018)

Det handler ikke primært om intuisjon, men kunstnerisk ervervet kunnskap.

Sidsel Endresen har i kraft av sitt aktørskap utvidet det vokale feltet og det improvisatoriske rommet i høyere norsk musikkutdanning. Hun har også flyttet noen steiner med tanke på hva vokale uttrykk og vokalopplæring kan være. Artikkelen kan godt leses som et argument imot «akademisering» av de utøvende utdanningene, om enn ikke imot profesjonalisering forstått som en *lyttende – kunstnerisk – kompetanse*. Konklusjonen er at *lytting* ikke er begrepsmessig, men *lydlig kunnskap* ervervet gjennom erfaring med og beherskelse av det soniske. Det kan være en praktisk innsikt, men også et teoretisk poeng.

11 Kunnskap forstås her som en relasjonell størrelse, som et antropologisk begrep, knyttet til konkrete kulturelle og musikalske erfaringer: «Knowing through relations insists that one does not simply 'acquire' knowledge but, rather, that one knows through an ongoing cumulative and interactive process of participation and reflection» (Feld, 2015, s. 13–14).

Referanser

- Angelo, E. & Georgii-Hemming, E. (2014). Profesjonsforståelse: En innfallsvinkel til å profesjonalisere det musikkpedagogiske yrkesfeltet. I S.-E. Holgersen, E. Georgii-Hemming, S. G. Nielsen & L. Våkevå (Red.). *Nordisk musikkpedagogisk forskning: Årbok 15* (s. 25–47). Norges musikkhøgskole.
- Angelo, E., Knigge, J., Sæther, M. & Waagen, W. (Red.). (2021). *Higher education as context for music pedagogy research*. Cappelen Damm Akademisk.
- Bailey, D. (1980). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Moorland.
- Bakhtin, M. M. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics*. University of Minnesota Press.
- Bal, M. (2009). Working with concepts. *European Journal of English Studies*, 13(1), 13–23.
- Bang, J., Honoré, E., Sylvian, D., Endresen, S. & Henriksen, A. (2012). *Uncommon deities* [CD-plate]. Samadhisound, SS02. https://www.davidsylvian.net/releases/albums/uncommon-deities-feat-david-sylvian-sidsel-endresen-arve-henriksen/#link_tr-28437
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.
- Born, G. (2013). *Music, sound and space: Transformations of public and private experience*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1981). *Empty words: Writings '73–'78 by John Cage*. Marion Boyars.
- de Saussure, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Payot.
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Nielsen, S. G. & Skårberg, O. (2016). The academisation of popular music in higher music education: The case of Norway. *Music Education Research*, 19(4), 1–17.
- Eidsheim, N. S. (2015). *Sensing sound: Singing and listening as vibrational practice*. Duke University Press.
- Endresen, S. (u.å.). [upubliseret arbeidsnotat].
- Endresen, S. (1990). *So I write* [LP-plate]. ECM Records, ECM 1408.
- Endresen, S. (1994). *Exile* [CD-plate]. ECM Records, ECM 1524.
- Endresen, S. (2018). In this project I don't want to be a singer. *Goodbye Intuition, artistic research project*. <https://www.researchcatalogue.net/view/974962/975061>
- Endresen, S. & Bang, J. (2018). *Hum* [CD-plate]. Confront, Core 03.
- Endresen, S. & Hassell, J. (2008). *Punkt featuring Sidsel Endresen/Jon Hassell: Live remixes vol. 1*. [CD-plate]. Jazzland Recordings, 0602517745674.
- Endresen, S., Wallumrød, C. & Sten, H. (2003). *Merriwinkle* [CD-plate]. Jazzland Recordings, 0602498660362.
- Endresen, S. & Westerhus, S. (2012). *Didymoi dreams* [CD-plate]. Rune Grammofon, RCD 2131.
- Endresen, S. & Westerhus, S. (2014). *Bonita* [CD-plate]. Rune Grammofon, RCD 2164.
- Feld, S., Fox, A., Porcello, T. & Samuels, D. (2004). Vocal anthropology: From the music of language to the language of song. I A. Duranti (Red.), *A companion to linguistic anthropology* (s. 321–345). Blackwell.
- Feld, S. (2007). Dialogic editing: Interpreting how Kaluli read Sound and Sentiment. I A. C. G. M. Robben & J. A. Sluka (Red.), *Ethnographic fieldwork: An anthropological reader* (s. 417–430). Blackwell.
- Feld, S. (2015). Acoustemology. I D. Novak & M. Sakakeeny (Red.), *Keywords in sound* (s. 12–21). Duke University Press.
- Feld, S. (2017). On post-ethnomusicology alternatives: Acoustemology. I F. Giannattasio & G. Guiriati (Red.), *Perspectives on a 21st Century comparative musicology: Ethnomusicology or transcultural musicology?* (s. 82–98). Nota.
- Ferland, E. (1938). *Die Improvisation in der Musik*. Rhein-Verlag.
- Fordham, J. (2011, 2. juni). Punkt: Crime scenes – review. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/02/punkt-crime-scenes-review>

- Gautier, A. M. O. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.
- Geertz, C. (1983). *Local knowledge: Further essays in interpretive anthropology*. Basic Books.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. Routledge.
- Ihde, D. (2007). *Listening and voice: Phenomenologies of sound* (2. utg.). SUNY Press.
- Jakobson, R. (1960). Closing statements: Linguistics and poetics. I T. A. Sebeok (Red.), *Style in language* (s. 350–377). MIT Press.
- Jon Ebersson Group (1981). *Jive talking* [LP-plate]. CBS 8520.
- Kelman, J. (2012, 30. juni). Humcrush with Sidsel Endresen: Ha! [Plateanmeldelse]. *All About Jazz*. <https://www.allaboutjazz.com/ha-humcrush-rune-grammofon-review-by-john-kelman>
- Kisiedu, H. & Lewis, G. E. (Red.). (2023). *Composing while black: Afrodiasporiske Neue Musik Heute; Afrodiasporic new music today*. Wolke Verlag.
- Lewis, G. E. (2008). *A power stronger than itself: The AACM and American experimental music*. University of Chicago Press.
- Lewis, G. E. & Piekut, B. (Red.). (2016). *The Oxford handbook of critical improvisation studies* (Bd. 1). Oxford University Press.
- Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt»: *Kunstnerroller i endring* (Rapport nr. 215). Telemarksforskning-Bø.
- Nettl, B. & Russell, M. (Red.). (1998). *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. University of Chicago Press.
- Punkt (2007). *Punkt: Crime scenes* [CD-plate; ulike utøvere]. Jazzland Records, 0602517245044.
- Ratkje, M. S. K. (2013). *Eksperimentell kvinneglam: Erfaringer fra avantgarde-musikken*. Aschehoug.
- Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. Alfred A. Knopf.
- Sluka, J. A. & Robben, A. C. G. M. (2007). Fieldwork in cultural anthropology: An introduction. I A. C. G. M. Robben & J. A. Sluka (Red.) *Ethnographic fieldwork: An anthropological reader* (s. 1–28). Blackwell.
- Solli, M., Aksdal, E. & Inderberg, J. P. (2021). Learning jazz language by aural imitation: A usage-based communicative jazz theory (part 1). *Journal of Aesthetic Education*, 55(4), 82–122.
- Solvik, K. (2000). *Notat til styret fra direktøren: Framtidig struktur for og profilering av studiene ved NMH* [Internt notat]. Norges musikkhøgskoles arkiv (sak nr: 04/00, arkivref. 99/0334-, 2000).
- Steinmetzger, U. (2003). Ortserkundung vor Burg: Das 21. Internationale Mortizburg Jazzfestival Halle 2003. *Jazz Zeitung*, 2003(9), 4.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368–388.
- Tonelli, C. (2020). *Voices found: Free jazz and singing*. Routledge.
- Toop, D. (2001). *Ocean of sound: Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. Serpent's Tail.
- Tønsberg, K. (2013). *Akademiseringen av jazz, pop og rock: En dannelsesreise*. Akademika.
- Walín, R. (1999). *LautLeben: For female voice and 4 track tape with optional video* [Komposisjon]. <https://rolfwallin.org/works/stage-electronics-other/>
- Weisethaunet, H. (2021). Jazz som konservatoriefag i Norge – en (u)mulig historie? *Studia Musicologica Norvegica*, 47(1), 27–44.
- Westerhus, S. (2021). *The shape of concerts to come* [Doktorgradsavhandling]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Whyton, T. (2006). Birth of the school: Discursive methodologies in jazz education. *Music Education Research*, 8(1), 65–81.
- Wilf, E. Y. (2014). *School for cool: The academic jazz program and the paradox of institutionalized creativity*. University of Chicago Press.