

KAPITTEL 12

Frå intuisjon til handling – å skapa i sanntid

Stein Helge Solstad

*We shall not cease from exploration
and the end of all our exploring
will be to arrive where we started...
and know the place for the first time¹*

Summary

This article aims to describe what happens in musical improvisation with a particular focus on time experience. A phenomenological perspective will lead the descriptions. Actions that occur in improvisation depend on grouped memory functions, that is, one experiences time as a now-point with a start and end. The term *chunking* is central and explains how grouping occurs at a level of detail on micro, meso, and macro level. The article refers to the tension between the analytical and the intuitive, focusing on jazz improvisation. Using personal reflections from jazz practice, the author links introspective perspectives to more philosophical perspectives, and points out that musical presence often depends on thorough preparations in advance, enabling a surplus to be present in the situation. Both the context and complexity of material determine strategic choices, and general and contextual information types are not separate but affect each other through interpersonal interaction and negotiation.

Keywords: improvisasjon, phenomenology, chunking, memory functions, interaction

Sitering av denne artikkelen: Solstad, S.H. (2022). Frå intuisjon til handling – å skapa i sanntid. I Hjorthol, G., Lovoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbo, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 214–237). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.158>
Lisens: CC BY-NC-ND.

¹ Thomas Stearns Eliot, *Little Gidding Nr.4 of Four Quartets. Collected poems 1909-1962*. (Faber and Faber. London. Boston 1963).

Innleiing

Improvisasjon skjer i augneblinken, definert som sanntid – men kva skjer? Improvisasjon er den mest praktiserte forma for musisering i verda, men den minst skildra (Bailey, 1982). Kvifor er det slik – er det noko med det uhandgripelege i improvisasjon som gjer at ein ikkje finn ord som kan dekkja denne prosessen? Improvisasjon kan sjåast frå mange perspektiv. Dei analytiske, kroppslege, strukturelle så vel som dei emosjonelle eigenskapane er alle delar av improvisasjon som eit fenomen. I mange skrift ser det ut til å vera ei felles forståing av transcendens, noko oversanseleg som ligg tett opp til det som Mihaly Csikszentmihalyi (1996) kallar *flyt*. Det musikalske egoet vert ein del av noko kollektivt større; tid og stad vert mindre viktig, og ein kan oppleva magien ved å vera fullt til stades i augneblinken.

I improvisasjon stolar ein ofte på at intuisjonen er ein vegvisar i prosessen. Det er ein situasjon som kan fyllast med både forvirring og tvil. Avhengig av situasjonen kan kjenslene gå frå panikk til keisemd. Ein har nokre idéar om kva som skal skje i musikken, men ikkje på kva måte. Situasjonen er innebygd med ei uvisse. Kor godt ein improviserer i situasjonen, er avhengig av kva ein gjer med det materialet som er tilgjengeleg, kor godt ein kjenner materialet, og dessutan konteksten der det heile skjer. Med eit jazzmusikalsk perspektiv vil eg i denne artikkelen undersøka korleis vi kan forstå musisering i *sanntid*. Med sanntid meiner eg i augneblinken, eit tid som ikkje kjem tilbake, noko som skjer her og no. Problemstillinga under byggjer på deler av Ph.d.-arbeidet mitt «Strategies in jazz guitar improvisation» (Solstad, 2015) og bok, «Expertise in Jazz Guitar Improvisation – A Cognitive Approach» (Solstad, 2020). Spørsmålet eg stiller meg, er: *Korleis kan vi forstå musikalsk nærvær i improvisasjon?*

Med musikalsk nærvær meiner eg situasjonar der ein primært er til stades utan å nytte ord, den verbale (eksplisitte) kommunikasjonen er underforstått (implisitt), og ein nyttar intuisjon, kjensle for situasjonen

som rettesnor. Intuisjon er ofte knytt til lang erfaring og er heilt sentralt for å forstå improvisasjon. Paul Berliner definerer improvisasjon slik:

Improvisation involves reworking pre-composed material and designs in relation to unanticipated ideas conceived, shaped, and transformed under the special conditions of performance, thereby adding unique features to every creation. (Berliner, 1994, s. 241)

Berliner viser til ein rasjonell komponent – ‘pre-composed material’ (innlært materiale), som er førebudd i innøving, og som vert endra i forhold til det som skjer i improvisasjon. Det rasjonelle er knytt til eit chunking-perspektiv (Miller, 1956; Groot, 2008), med gradvis akkumulering av meir informasjon i større einingar. Ordet chunking er knytt til både oppstykking – som handlar om korleis ein grupperer (segmenterer) eit musikkstykke i kortare deler eller sekvensar, og samankopling – korleis ein organiserer (representerer) alle desse delane i minnet for å gjera dei lettare tilgjengelege.

Det intuitive vert forklart med intuisjon i handling, og handlar om korleis ein omset det ein har lært, i samspel med andre. I sitatet over snakkar Berliner om «unanticipated ideas conceived, shaped, and transformed under the special conditions of performance». Her viser Berliner til at kvar samspelssituasjon er unik, og at innlært materiale endrar karakter i forhold til kva som skjer i situasjonen. Når Berliner snakkar om «thereby adding unique features to every creation», illustrerer han også eit gestaltprinsipp, at heilskapen er meir enn summen av delane. Det unike er ofte knytt til inspirasjon i augneblinken, men heng saman med førebuingar gjort i forkant i form av chunking.

Chunking

Å vera ein del av verda betyr å vera eit subjekt i verda. For å forstå verda prøver vi å skapa meining i eksistensen vår. Maurice Merleau-Ponty (1962) skriv at så lenge vi er i verda, er vi dømde til meining. Ein må forhalda seg til verda, og mange ting i den ytre verda er umoglege å endra, så ei justering på ein eller annan måte verkar nødvendig. Chunking er ein måte å

tenkja på forholdet vårt til den ytre verda slik at den vert lettare å forstå. Chunking forklarar korleis kvar enkelt organiserer tilværet gjennom å assosiere det som skjer utanfor oss, til noko indre meningsfylt i form av meningsberande einingar som veks i kraft av erfaring.

Edmund Husserl (1859–1936) si forståing av tid som ei kjeding av *no-punkt* (now-points) er døme på chunking. Denne diskusjonen vil eg komma tilbake til seinare, for no er det nok å seia at det er ein augneblink i tida som er merkbart som mellom noko som har vore og noko som kjem, ei fortid og ei framtid. Kva er den eksakte naturen til eit no-punkt, korleis oppfattar vi verda, kva er tid? I eit slikt perspektiv, som skildrar tidslinjer for kontinuitet og diskontinuitet i erfaringa vår, er chunking filosofisk. Korleis ein improviserande muskar oppfattar kontinuitet og diskontinuitet i improvisasjon, er nært knytt opp til eksistensielle tema som tillit, respekt og evne til samarbeid.

Chunking kan og vera pragmatisk og målretta, og handlar om korleis vi handterer grupper av musikalsk lyd i persepsjon og handling. Korleis vi byggjer opp hierarkiske strukturar i langtidsmminnet som kan kjennast igjen og nyttast innanfor grensene til eit korttidsmminne. Overlevinga vår er nesten avhengig av denne perseptuelle grupperinga. Ein kan berre tenkja seg det tunge arbeidet med å behandla kvar enkelt staving for å forstå tydinga av eit ord, eller kvar einskildtone for å oppleve ein treklang. Prosessen er òg beskriven som segmentering, gruppering og teiknsetting. Konseptet chunking vart først introdusert i 1946 av Adrian De Groot som ein måte å forstå problemløysing og tankeprosessar hjå sjakkeksperter. Boka *Het Denken van den schaker* (1946) vart ein klassikar i sjakkmiljø og siste engelske utgåve av *Thought and Choice in Chess* kom i 2008. George Miller (1956) sin klassiske artikkel «The Magical number 7» forklarar chunking som eit grupperingsprinsipp i persepsjon og minne.

Ifølgje Groot og Miller inneber chunking ei omkoding av noko i bevisstheita vår. Kompleks sensorisk informasjon vert gruppert i enkelt-einingar for å letta både persepsjon og minne om materialet. Chunking er prosessen, og sluttproduktet vert kalla ein *chunk*. Omgrep som ligg tett opp til chunking og chunk, er gruppering og minne. Eit minne blir lagra i langtidsmminnet som ei enkel eining og blir henta fram som ei enkel eining av eit veldig avgrensa arbeidsminne i følgje Miller (aktivert

korttidsminne). Miller estimerte storleiken på arbeidsminnet til å vera ein stad mellom 5 og 9 individuelle einingar, avhengig av kompleksiteten til materialet. Eit tenkjande no-punkt av sju individuelle tonar vil då vera ei eining. Seinare har meir forsiktige anslag (Cowan, 2001) estimert korttidsminnet til om lag 4, oftare 3 enn 5 einingar.

Minner er òg ein del av det Husserl (1991) kallar ei kulturverd og er skapt snarare enn oppdaga av menneskeleg aktivitet. Ein gitarstreng er til dømes eit reelt objekt i verda; den har ein reell eksistens, ein eksistens i rom og tid. Minnet vårt er bildet av den verkelege tingen, i dette tilfelle gitarstrengen. Ein kan oppfatta det som ei rett linje, ei rett linje med band, ei rett linje med bandindikatorar, og til og med førestilla seg at tonane blir spelte som prikkar på ei rett linje. Sjølv om strengen ikkje blir endra, blir oppfatninga av strengen endra i samsvar med kva ein gjer. Ei oppfatning av strengen er då basert på erfaring og den spesielle erfaringa ein har med denne strengen.

Fordi vi deler innkommande stimuli, er vi i stand til å oppfatta eit kontinuerleg visuelt og auditivt miljø, sjølv om vi berre ser og høyrer små bitar av det til kvar tid. I døme med gitarstrengen kan eg då sjå føre meg heile strengen, sjølv om det visuelle fokuset mitt berre er på delar av den same strengen. Musikk eksisterer ikkje utan eit erkjennande subjekt som reflekterer og kodar innkommande stimuli, som i neste omgang påverkar nervecellene våre. I den fysiske verda er musikken berre fysisk energi som blir forvandla av øyra og gruppert som mønster av lydbølger som vi tilfeldigvis kallar musikk. Poenget er då; ingen musikk utan øyre, ingen fargar utan auge og ingen struktur utan chunking.

Improvisasjon

Musikalsk improvisasjon kan vera mange ting, frå det heilt frie til ei meir definert form der ein improviserer over eit harmonisk skjema. Det mest vanlege innanfor jazz er å improvisera over ein melodi med eit akkordskjema. Ole Kühl kallar slik improvisasjon; «... a proto-narrative, which is being told repeatedly by different voices, under different circumstances, emphasizing different points and articulating varying specters of mood, tempo and intensity» (Kühl, 2007, s. 4). På same måte som historiar og

eventyr har den som improviserer over ein melodi med eit akkordskjema, klare rammer å forhalda seg til; t.d. funksjonell harmonikk, standard akkordvendingar, periodar på 8 taktar som vert repetert på ulike vis innanfor ei ramme på 32 taktar (ofte med ei AABA-form). Ein dyktig historieforteljar greier på same vis som ein dyktig jazzmusikar å skapa liv til forteljinga gjennom å variera innanfor standarddrammene til forteljinga (godt kjennskap til episodar i forteljinga, overraskande måtar å fortelja dei på, evne til å halda ein «raud tråd»).

Ofte er det små nyansar som skil ein god historieforteljar frå ein midelmåtig historieforteljar. Den gode forteljaren har eit kroppsspråk og eit forhold til «*timing*» som gjer at publikum set pris på at poenget vert fortalt akkurat på det tidspunktet som det vert introdusert. Både for historieforteljaren og jazzmusikaren er fellesreferansar viktig for oppleving av nærvær. Publikum kjenner rammene, og gjennom musikalsk nærvær set dei pris på utøvaren sin måte å løysa dei utfordringane som skjer. I fenomenologi er dette nærværet viktig å skildra slik som det umiddelbart står fram for oss. Hans-Georg Gadamer (1975) sine skriv om det subjektive i hermeneutisk fenomenologi, og Maurice Merleau-Ponty (1962) sine skriv om den levde kroppen i eksistensialistisk fenomenologi har vore ein stor inspirasjon her.

Mykje kan forsvinna når kroppslege handlingar skal forvandlast til ord på papir. I fenomenologien prøver ein å komma så nært fenomenet som mogleg ved å fanga essensen av det, og deretter utvikla ei strukturell skildring av det som vert opplevd. Det er ikkje meininga å bevisa noko, men heller forstå noko, komma inn i fenomenet. At ein i fenomenologien erkjenner at eit fenomen har ein essens, er noko av det som skil retninga frå hermeneutikken, som meiner at det ikkje er noko kjerne, men at alt er basert på tolking.

Essensen av improvisasjon ligg i at det er eit sanntidsfenomen som skjer i ein kontekst, og at denne konteksten vert opplevd subjektivt. Innan musikkforskning har dette dei siste tiåra ført til ei sterkare betoning av eigenopplevinga, ein reflekterer frå innsida og ut. Den eksplisitte inkorporeringa av identitet og erfaring i forskning har fått brei teoretisk og filosofisk støtte dei siste tiåra, noko som mellom anna kjem fram i Norman K. Denzin og Yvonna S. Lincoln si store samling av kvalitativ forskning

(Denzin & Lincoln, 2005). Denne artikkelen er ein del av denne tradisjonen, og kombinerer fenomenologi og reflekterande (praktiserande) tilnærmingar med kognitive og musikalske perspektiv. Så langt eg kan sjå, er introspektive tankar knytt til sanntid i improvisert musikk eit underbelyst fenomen. Dei mest interessante bidraga om dette fenomenet kjem frå Berliner (1994), Sudnow (2001) sine introspektive refleksjonar om eiga øving og framføring i jazz, og Bailey (1982), Berkowitz (2010) og Nachmanovitch (1990) sine skildringar av improvisasjon frå ulike musikalske kulturar.

Utøvarrefleksjonar

Innanfor fenomenologi er transparens viktig, for å forstå subjektive og introspektive tankar er det viktig å avdekka kven som reflekterer og i forhold til kva. Eigenrefleksjonar har vore naturleg å trekka inn i denne artikkelen for å visa korleis improvisasjon er knytt til eigen utøvarpraksis, og desse refleksjonane vil vera skilde ut med kursivskrift. Kursivskrift er nytta for å skilja utøvarstemma frå forskarstemma, og for å forsterka den raude tråden i framstillinga.

Som jazzgitarist har eg spelt innanfor fleire ulike genrar, men eg har ein preferanse for moderne melodisk jazzgitarimprovisasjon, der namn som Pat Metheny, John Scofield og John Abercrombie har vore sentrale. Prosjekt som viser noko av denne preferansen, er mellom anna eigne prosjekt med platene «Svev» 2002 og «Elvane møtest» 2017, med eigne komposisjonar. Av meir standardjazzprosjekt er «2. set» 2012 og «Ellington Etudes» 2016 med gruppa Stolen Moments viktige. Ein stor inspirasjon har også vore samspel i fleire ulike etnomusikalske samanhengar, m.a. med gruppa Saz Semai, som spelte tyrkisk folkemusikk kombinert med jazz. Improvisasjon har vore sentralt i alle dei ovanfor nemnde samanhengane.

Når eg improviserer, prøver eg å skapa ein slags indre logikk i forhold til den musikalske situasjonen eg står i. På eit overordna nivå kan det vera utfordrande å balansera intuisjon og analytisk tenking i improvisasjon. Den analytiske delen forstyrrar essensen av no, men det å vera fullstendig i augneblinken ser ut til å gjera strukturen til improvisasjonane mine

mindre interessante. Når eg stoppar opp, og koplår inn det analytiske i form av «...vent...kva med å gjera dette? – opplever eg av og til meir spennande vegval i improvisasjonen.

Det er behov for både ei overordna tid for strukturell tenking og ei noverande sanntid utan referansar til fortid eller framtid. Kva er då essensen av denne tida? Er det eit skifte frå ein sinnstilstand til ein annan, eller er det ei blanding der musikken i sanntid er meir eller mindre farga av ein av desse tilstandane? Husserl og diskusjonen hans rundt kva som utgjer sanntid, kan vera eit godt utgangspunkt for å forstå tidsopplevinga i improvisasjon.

Musikkfenomenologi og sanntid

Husserl (1991) var fascinert av lyden sin tidsakse, og ein av dei mest interessante ideane hans handlar om tidsmedvit og tydinga av tidlegare nemnde no-punkt, der hovudpoenget hans er at oppfatning og tenking vert opplevd som ein serie av no-punkt. Vi høyrer og ser ved å gruppera opplevingane våre og mentale bilde til eit komprimert no-punkt (chunk).

Each tone has a temporal extension itself. When it begins to sound, I hear it as now; and the now that immediately precedes it changes into a past. Therefore, at any given time I hear only the actually present phase of the tone, and the objectivity of the whole enduring tone is constituted in an act-continuum that is part memory, in smallest punctual part perception, and in further expectation. (Husserl, 1991, s. 24–25)

Sentralt for den improviserande musikaren er tredelinga, som Husserl kallar minne, primalinstrykk og forventning. Ofte skjer dette gjennom at ein har ein ide av byrjingstonen, deretter reagerer ein på dei fysiske lydbølgene som når øyra, og som vibrerer til dei forsvinn. Sjølv om den fysiske tonen er borte, kan ein halda han i tankane ved å danna seg eit «bilde» av tonen, og basert på dette minnet lagar ein seg ein ide for neste tone som kjem. Husserl snakkar om no-punktet som eit privilegert orienteringspunkt.

It is in relation to the now that things and events appear as past or future. Another side of the now's role shows itself in the fact that I am conscious of a past object or event as something that was once now; similarly, I am conscious of whatever is in the future as something that will be now. (Ibid., s. XXVI)

For Husserl blir tidlegare og framtidige hendingar endra når dei er til stades i no-punktet som minne og forventning. Viss vi ikkje har no-punkt i tankane våre, vil til dømes musikk verta opplevd som ein kontinuerlege straum av tonar. Musikkemønster som melodiar, akkordstrukturar, intervall med meir vil vera nesten umogleg å identifisera. No-punkt har også ein motorisk komponent og vert ofte slått saman i ein trefasa modell (Solstad, 1991) sett som sansing (sanseorgan), prosessering og avgjerder (sentralnervesystemet) og handling (muskelsystem). Det er spesielt den siste delen av informasjonsbehandlinga som er sentral i improvisasjon, at ein definerer lydar som musikk og har evne til å omsetta desse i sanntidshandling.

Improvisasjon skildrar Mitchell Atkinson som utforsking av moglegheiter i rom. «Phenomenologically, we can describe improvisation in the jazz context as the exploration of a possibility space» (Atkinson, 2020, p. 262). Dess meir informasjon ein har i ein stil, jo meir rom har ein til å utfalda seg kreativt. Han seier vidare at «The music cannot be read off a sheet. It must flow out of previously sedimented typicality» (s. 263). Stilartforståing er her nær knytt til «sedimented typicality», som mellom anna betyr at ein muskar med erfaring i ulike stilartar (swing, be-bop, moderne) kan lese eit akkordsskjema med melodi (lead sheet) på høgt ulikt vis, kontekst og forforståinga er såleis heilt avgjerande for uttrykket.

Husserl (1991) nyttar uttrykket «eg kan» og tenkjer på all handling som produsert av eit ego som siktar mot eit mål. Her er inspirasjonen frå læraren hans Franz Brentano (1838–1917) om intensjonalitet klar, bevisstheita rettar seg ut mot verda og mot ein gjenstand. Men er det verkeleg alltid eit ego som tolkar eller skaper eit musikalsk uttrykk? Kva med alle handlingane ein gjer utan å vera bevisst? Korleis kan egoet tolka noko som ikkje har nådd bevisstheita? Husserl seier at all kunnskap er ei mental oppleving: Kunnskap tilhøyrer eit vitande subjekt avgrensa av eigne opplevingar.

Hjå menneske som improviserer, finn me kroppslege forhandlingar mellom sinn og kropp. Ved å utelata «den tenkjande kroppen» kan fenomenet improvisasjon lett ikkje berre bli svekt, men også forvrengt. Vijay Iyer (2002, s. 389) seier «the fundamental building blocks of cognitive processes are control schemata for motor patterns that arise from perceptual interaction with the body's environment». For Iyer er denne perseptuelle interaksjonen nært knytt til det som skjer i samspel. Splitten mellom kropp og sinn har vore ein pågåande debatt i fleire århundre og er viktig som bakgrunn for å forstå Maurice Merleau-Ponty si (1962) vekt på kroppen som eit fenomenologisk uttrykk i verda.

Den tenkjande kroppen

For både Merleau-Ponty og Iyer inneheld sansing og kognisjon kroppsleg involvering, noko som betyr at det vi faktisk gjer, har mykje av opphavet sitt i sjølve kroppen. Kroppskognisjon (embodied cognition) er avgjerande for korleis vi tenkjer, og kroppsspråket vårt kan kommunisera masse av desse tankane til omverda utan at me eksplisitt seier noko, ifølgje Merleau-Ponty. Vi er kroppane våre og ikkje berre tankane våre, vi oppfattar med heile kroppen vår, og refleksjonar er eit resultat av noko som er kroppsleg. Dette betyr at improvisasjon kan vera reflekterande utan at det blir utført ein spesiell aktivitet som kan kallast refleksjon.

I mange tilfelle er dette taus kunnskap, vi gjer det utan å tenkja. Merleau-Ponty går til og med så langt som å seia at tanken øydelegg bevegelsen. Ei enkel handling, som å flytta handa frå ein akkord til ein annan på instrumentet, kan plutseleg stoppa opp fordi ein tenker på kva ein faktisk gjer i bevegelsen, og konsekvensane dersom ein ikkje får spelt akkorden. Ser ein på denne situasjonen frå utsida, ser det rart ut at handlinga stoppar opp; handlinga er enkel, det er kort avstand i tid og rom, men mest av alt er det rart fordi ein har gjort det tusenvis av gonger utan å tenkja på det eingong. I kognitiv psykologi vert dette kalla *choking* (Baumeister & Showers, 2006).

Knytt til eiga speling opplever eg av og til at motorikken låser seg i situasjonar der eg vert stressa. I staden for å stola på førehandsprogrammerte,

grupperte «no-punkt», byrjar eg å stola på kontinuerleg tilbakemelding og konstant overvaking av eigne handlingar. Pusten låser seg og motorikken blir mindre flytande fordi eg vert veldig bevisst på kva eg gjer i situasjonen. Eg handlar og reagerer samtidig, men flyten stoppar opp av di bevisstheita skal kontrollere noko som i utgangspunktet skal skje automatisk. Det skjøre punktet knytt til choking er at eg nyttar masse resursar på feil stad og på feil tidspunkt, oppmerksomheit senkar tempoet og aukar spenninga i slike situasjonar. Det er i kroppen eg kjenner konsekvensen av choking først, når pusten bind seg, vert fraseringa mi dårlegare.

Jeannerod (2006) har vist at kroppen tilpassar seg ein situasjon omtrent 300 til 400 m-sekund før vi blir bevisste på det. Dersom egoet skal bli med i motorminnet, vil handlinga såleis vera treigare og mogleg mindre flytande. Vi kan ikkje isolera oppfatninga av denne handlinga i delar, den er knytt til ein heil situasjon. Ein føler, handlar, rører seg på ein gong, handlinga er multi-dimensjonal, og dette er også eit kjennemerke på chunking som fenomen. Dei ulike kroppsdelane kan berre kjennast gjennom handlingar, og ved desse får dei ein funksjonell verdi. Merleau-Ponty sine tankar om kroppskognisjon får her støtte frå nyare nevrovitenskapleg forskning.

Kor mykje er egoet involvert i handling? Hubert Dreyfuss skreiv forordet til Dave Sudnow si bok *Ways of the Hand* (2001), som handlar om Sudnow si fenomenologiske – introspektive tilnærming til å læra seg jazzpiano og improvisasjon. Dreyfuss tek Merleau-Ponty sine diskusjonar om utføring og kritikken av forholdet mellom subjekt og objekt eit skritt vidare i dette forordet. Mens Merleau-Ponty tidvis karakteriserer den levde kroppen som eit «eg kan», i tradisjonen med Husserl, tolkar Dreyfuss Sudnow sine skildringar som «egolause» når dei når eit høgt nivå. På det høgste nivået eksisterer ikkje egoet, der er det handa sjølv som veit korleis den skal nå lydane, ifølgje Dreyfuss.

Sudnow (2001) avgrensar seg ved å stilla spørsmål ved handrørsla si heile tida. I byrjinga fokuserer han på skalaer eller akkordar som heilskap. Deretter går han til ein mellomfase, der han kombinerer desse til melodiske fraser. Bevegelsane til handa er eit resultat av heile kroppsbevegelsen som rører seg fram og tilbake, syng og pustar med frasene.

From an upright posture I look at my hands on the piano keyboard during play with a look that's hardly a look at all. But standing back, I find that I proceed through and in a terrain nexus, doing singing with my fingers, so to speak, a single voice at the top of the fingers, going for each next note in saying just now and just then, just this soft and just this hard, just here and just there, with definiteness of aim throughout, taking my fingers to places, so to speak, and being guided, so to speak. I sing with my fingers, so to speak, for there's a new being, my body, and it is this being (here too, so to speak) that sings. (Sudnow, 2001, s. 129–130)

For Sudnow resulterer nærvær av gradvis rikare og meir detaljerte kroppsbevegelsar i «syngjande fingrar» når han improviserer. Men Sudnow skriv ikkje at han er utan eit ego når han når det høgste nivået, men heller at han stolar på kroppen og tillet seg å stola på at kroppsbevegelsen gjev han direktiv i utføringa. På denne måten er egoet ikkje utkopla, men passivt så lenge ein kjenner at improvisasjonen flyt.

Som utøvar sjølv, merkar eg denne vekslinga ofte. Når kroppen min gjer arbeidet og eg kjenner at ting flyt i improvisasjon, er egoet mindre aktivt, men dersom noko uventa skjer, så koplur eg inn det underbevisste og prøver å løysa det uventa i handling. Det same fenomenet dukkar opp når eg står på ski, dersom underlaget endrar seg frå mjukt til hardt, gjer kroppen min tilpassingar utan at eg er klar over det i løpet av eit tiandels-sekund. Men når fakta når bevisstheita mi, reflekterer eg aktivt over kva strategi eg skal velja for å unngå eit fall vidare. Eg opplever då av og til at teknikken ikkje strekk til, sjølv om eg er flink med venstresving krev terrenget at eg må ta ein høgresving for å unngå å hamna i eit uføre. Dette skjer av og til også når eg improviserer – eg er på eit område på gitarhalsen som gjer at eg ikkje kan omsetta det eg høyrer inni meg umiddelbart.

Både skikøyring og jazzimprovisasjon er avhengig av internalisert kunnskap som er tilgjengeleg i sanntid. Den amerikanske jazzpianisten Kenny Werner (1998) kallar internalisert kunnskap på eit høgt nivå «effortless mastery», og på dette nivået beherskar utøvaren musikken

og utføringa så godt at han slepp å tenkja på det. Men korleis opparbeider ein denne evna? Som vi har sett, tenkjer Husserl på sanntid som ei kjede av no-punkt som er komprimert til ei enkel tidseining, og der heilskapen kjem saman i ei eining av umiddelbar intuisjon. Denne evna til å høyra eller førestilla seg eit lengre stykke musikk i eit plutselig blick eller syn kan forklarast på to måtar. Musikaren har eidetisk minne eller har ei ekstraordinær evne til å nytta seg av system for å hugsa noko. Den første forklaringa vert kalla eit eidetisk syn; den sistnemnde er knytt til chunking-perspektivet. Eg vil no kort skildra korleis eit eidetisk perspektiv utfyller hovudperspektivet mitt chunking.

Det eidetiske perspektivet på intuisjon

Det «eidetiske» synet er basert på ei romantisk forklaringsramme, der musikken blir realisert i ein augneblink med ekstremt levande tonebilde, ofte i ei ånd av guddommeleg inspirasjon. Det kan sjåast på som eksistensen av spesielt sterke bilde over tid. I den tradisjonelle hermeneutiske «Verstehen-filosofien» med sterk vekt på handling blir intuisjon definert som umiddelbar kognisjon, utan rasjonelle prosessar. I boka *A Composers World*, som baserer seg på ein serie med Harvard-forelesingar gjort rett etter krigen, skriv Hindemith:

A genuine creator... will ...have the gift of seeingilluminated in the mind`s eye as if by flash of lightning – a complete musical form (though its subsequent realization in a performance may take three hours or more; [and] he will have the energy, persistence, and skill to bring this envisioned form into existence, so that even after months of work not one of its details will be lost or fail to fit into his photographic picture. (Sloboda, 1985, s. 120)

Mange komponistar og artistar har levd i nærvær av denne «gåva frå Gud». Eit døme er Beethoven, som først vart kjent som ein ypparleg piano-improvisator og først fleire år seinare vart kjent som komponist i Wien. Denne utsegna er gitt av eit musikarvitne;

He knew how to make such an impression on every listener that frequently there was not a single dry eye, while many broke into loud sobs; for there was a certain magic in his expression aside from the beauty and originality of his ideas and his genial way of presenting them. When he had concluded an improvisation of this kind, he was capable of breaking out into boisterous laughter. (Nachmanovitch, 1990, s. 7)

Orda «genial» og «magi» er ganske ofte assosierte med dette synet. Kunstnaren har ei gåve som er relatert til «guddommeleg inspirasjon», og denne gåva er berre gjeven til nokre få. I vår eigen folkemusikk er det mange døme på denne inspirasjonen, men diverre ofte knytt til synd. Norges mest berømte Hardangerfelespelar, «Myllarguten», skal etter utsegn ha gjort ein allianse med djevelen. I dei mest inspirerande augneblinkane av improvisasjon er ord som «ekstase» og «trollskap» nytta for å skildra spelet hans (Bjørndal & Alver, 1985, s. 137). Ekstase i spel er tett knytt opp til det som Csikzentmihalyi (1996) kallar «flyt», der improvisatoren opplever tida som noko som kjem frå innsida. I denne sinnstilstanden vert notida intens og fortid og framtid perseptuelt underordna.

Umiddelbar intuisjon og musikalsk nærvær i sanntid kan såleis sjåast på som endra sinnstilstandar (av inspirasjon) som kan resultera i kunstnarlege produkt av uvanleg kvalitet. Dei seinare tiåra har ein stilt spørsmål om kva som er grunnlaget for at slike inspirerte augneblink kan skje. Spesielt er ein opptatt av korleis ein byggjer opp ein kunnskapsbase og kva som kjenneteiknar ein slik kunnskapsbase. Innanfor kognitiv psykologi og ekspertise har ein komme fram til at det som tidlegare har vore sett på som ei «gudgjeven gåve», i mykje større grad er eit resultat av grundig og systematisk arbeid gjort før den faktiske framføringa i form av hierarkiske kunnskapsstrukturar som mogleggjer intuisjon. Eit slikt chunkingperspektiv utelet ikkje eit eidetisk perspektiv, men ser prosessane som komplementære. Det vil seia at for å oppnå umiddelbar intuisjon, synest ei grundig forståing basert på chunking å vera ein god føresetnad.

I denne forståinga har chunking ein djup effekt på korleis vi oppfattar hendingsmønster og grenser i tid. Rolf Inge Godøy (2009) snakkar om

tre ulike tidsskalaer i musikk. Mikronivået, der vi i ein minimal periode opplever funksjonar som tonehøgde, klang, synkronisering, orden, osv. Dette er knytt til perseptuelle prosessar. Eit mesonivå, der rytme, fraser, riff, motiv blir danna. Vanlegvis innan ei tidsramme på 0,5 til 5 sekund, men ofte referert til som 3-sekunds- vindauge. Det tredje nivået vert kalla makronivå, der vi kan finna ein melodi, ein seksjon eller eit heilt verk. Godøy relaterer såleis persepsjon eller handling av einskilde tonar til mikronivå, ei gruppe tonar til mesonivå og heile melodiar som knytt til makronivå. I improvisasjon er fortid, notid og framtid heile tida i forhandling med einannan, men korleis?

Improvisasjon på mikro-, meso- og makronivå

Ei handling inneber ei byrjing – der ein førebur seg på det fysiske sambandet til instrumentet. Godøy (2009) refererer til dette som *prefikset* for handlinga, sett i bevegelsane til ei hand før ein streng blir plukka. Ein kan velja å plukka strengen svakt eller sterkt, som kan definerast som målpunkt. Etter at fingrane har forlete strengen, blir ein ny bane laga, dette er suffikset av handlinga. Produksjonen av tonen har ei oppbygging av spenning i prefikset, ei frigjering av energi på målpunktet og ei falming av energi i suffikset. Ein hugsar tonen, men ikkje banen fram og tilbake. Det perseptuelle sentrum for handlinga er tonen, og dette er òg måten tonen blir gruppert på, altså frå midten av eininga og ikkje frå byrjinga eller slutten, som er den vanlegaste måten å henta fram kunnskap på.

Evna til å swinge vert ofte skapt på eit mikronivå, gjennom å definera ansatsen på tonen i forhold til hovudpulsen. Å leggja seg bak slaget eller «beatet» skaper ro, midt på slaget stillstand og framfor slaget meir uro. Når ein siktar mot ein bestemt tone i musikalsk improvisasjon, må ein òg kunna omdirigera impulsar når ein ikkje treffer den «riktige» tonen i sanntid. Ein ny musikalsk veg må dannast umiddelbart; eit tenkjande no-punkt blir eit «improvisert subjektivt no-punkt» med nye moglegheiter. Desse innsiktene kan òg kombinerast med Alfred Pike sine omgrep «intuitiv kognisjon» og «føresyn». Desse omgrepa fangar evna improvisatoren har til umiddelbart å oppdaga og søka etter nye grunnleggande kvalitetar og moglegheiter for ny utvikling i ei musikalsk hending.

What is first given must be developed. The incipient jazz image has its future horizons, and the improviser successively changes his viewpoint as he strives for these horizons. The immediate perceptual field contains within itself the potential structure of future fields. (Pike, 1974, s. 89)

På denne måten, i musikalsk improvisasjon, er notida alltid i forhandlingar med framtida. Når improvisasjon flyt, blir uvisse og tapte (mål) notar sett på som ein veg for nye moglegheiter på eit frase- eller mesonivå. Knytt til meso- eller frasenivået seier jazzpianisten Kenny Barron: «If you play something you didn't really mean to play, play it again. If you repeat it, it sounds like that's what you meant to play» (Berliner, 1994, s. 212). Dette kan vera noko av ei rettesnor for improvisering, sidan feilretting er veldig krevjande for improvisatoren si prosessering i sanntid, noko som påverkar både tid og planlegging framover.

Eg opplever at den beste improviseringa mi skjer når eg har ein ide som rettleiar meg i spelet, at eg kan sjå for meg ein måltone eller endetone (target tone) som frasene mine skal landa på. I dei beste augneblinka er denne tonen skapt av det som skjer i samspelet med dei andre. Av og til tek eg meg ikkje tid til å la denne tonen komma til meg gjennom aktiv lytting, men forserer prosessen med å sette inn ei frase som eg har i fingrane. Dette er sjeldan vellykka, det kling ofte kunstig. Det er som ein skiløpar som plutseleg bestemmer seg for å gjera krappe svingar utan nokon synleg samanheng med terrenget. Musikalsk opplever eg dette av og til når eg prøver å spela i dobbeltempo utan at det er noko som tilseier det i det musikalske forløpet. Løpa vert litt krampaktige, eg forserer gjerne ansatsen på eit mikroplan for å gjennomføre ei frase som eg ikkje heilt veit slutten på, av di måltonen manglar i det musikalske terrenget.

For ein jazzmusikar er ei makroform ofte songforma, bestående av melodi og akkordar. Ei makroform er i seg sjølv ein struktur som gradvis blir bygd opp ved gruppering, og det er på dei store tidsnivåa av eit stykke (makroforma) skjema og hierarkisk gruppering forsterkar kvarandre mest. I jazzsaksofonisten Lee Konitz si daglege øvingsrutine førebur han seg på å kjenna stoffet så godt at han slepp å førebu seg når det dukkar opp nye melodiar, «... he prepares himself, to not be prepared» (Hamilton & Konitz, 2007, s. 102). Med dette meiner han at alle standardvariantar (rytmisk,

harmonisk, melodisk) som er naturlege å møta i ein standard jazzkontekst, skal vera internalisert i forkant. Det er eit sett med førebuingar som er gjort før den faktiske spelinga, basert på det faktumet at sanntidsbehandling, tenking i sanntid, er alvorleg avgrensa av eit svært avgrensa korttidsminne. Songforma rettleier improvisasjonen i form av materiale for variasjon, til dømes ein definert melodi – den tilbyr ein struktur for førehandsanalyse som reduserer avgjerdsprosessen i sanntid, til dømes å gruppera ulike akkordar til kjente akkordprogresjonar. Songforma avgrensar det som er potensielt nytt i motorkontroll, og kan førebuast og øvast inn på førehand. Den harmoniske og metriske ramma i songforma blir også delt i sanntid med dei andre utøvarane gjennom fellesforståing av stil.

Heile songforma kan sjåast på som ei eining med ei definert byrjing og slutt. Det er kvalitetar i sjølve objektet som får oss til å reagere i sanntid. Det metriske og harmoniske fundamentet framkallar eit kryssmodalt svar, me høyrer, ser og kjenner taktilt det som kan skje. Vi kan fremma våre eigne handlingar ved å produsere simulert tilbakemelding i god tid før ekte tilbakemeldingomgjevnadane. Det visuelle systemet utløyser føreseielege bevegelsar litt inn i framtida basert på oppfatninga av den harmoniske og metriske strukturen, vi simulerer motoriske handlingar og førebur oss på handling. Det er eit dynamisk forhold mellom innhald og uttrykk. Noten kan sjåast som eit kart eller eit manus for handling, med eit referansepunkt utover sin eigen struktur.

Når eg spelar over ei heil songform, opplever eg at graden av internalisert kunnskap er viktig, det vil seia at eg kan sjå for meg både akkordar og melodi, og at eg har lært bevegelsemønster som kan gjerast over songforma. Eg opplever at graden av organisk spelning også er avhengig av toneartar, dersom eg må spela ein låt i ein ukjend toneart, nyttar eg meir eksplisitt, analytisk spelning. Kunnskapen min om skalatypar og akkordar vert då med ein gong meir viktig. Eg merkar også at eg kombinerer implisitt og eksplisitt kunnskap. På intrikate delar av låten, t.d. gjennom vanskelege akkordpassasjar, koplur eg inn det analytiske for å komma gjennom passasjen, i desse tilfella spelar eg meir «safe» gjennom å leggja vekt på akkordtonar m.m. Ei utfordring her er at ein lett gjentek seg på utfordrande passasjar i låten. Det ideelle er sjølvstøtt at eg har overskot til å takla heile låten med same overskot, av di eg då har meir ressursar til å lytta til dei andre som eg spelar med.

Ekspertise og malar

Berkowitz (2010) seier at hjernen koplar ut frontallappen i improvisasjon, det vil seia det vert mindre bevisst styring av impulsar frå prefrontal- og parietal-områda i hjernen. Dette er berre første delen av prosessen, etterpå vil relevant kontekst utløysa store malar (templates) med informasjon, der den nevrane aktiveringa er knytt til improvisatoriske val og strategiar. Denne informasjonen vert utløyst av ei funksjonell reorganisering i hjernen som involverer langtidsminnet. Dette er eit stadium som alle ekspertar når, ifølgje Guida mfl.

... we believe that the sequence going from a decrease of brain activation to a functional reorganization involving LTM areas is the road to expertise that all individuals take when increasing their knowledge towards excellence in a domain. Even if inter-individual differences exist, the sequence is general. (Guida et al., 2012, s. 239)

Langtidsminnet vert hjå ekspertar nytta med same effektivitet som korttidsminne hjå amatørar, av di konteksten løyser ut kunnskapen. Ericsson (1995) kalla malar for *langtids-arbeidsminne*. Ein mal kan sjåast på som ei veldig stor informasjonseining (chunk) som også har tidskvalitetar, det vil seia i eininga ligg områdespesifikk (skjema) kunnskap om når den kan nyttast i (ekspertise) konteksten. Ein mal har såleis også skjema-kvalitetar som typisk vert utløyste av kontekst, – i dette tilfelle ekspertisekunnskap innafor eit avgrensa område. Som me ser, har improvisasjon mange felles-trekk med ekspertise, men Steve Torrance og Frank Schumann påpeikar ein nyanse som er verdt å få med seg, og som er understreka i det som er skrive tidlegare i denne artikkelen:

One might perhaps say that expertise is more an endeavour of sense-exploitation or sense-remaking, while improvisation is, rather, an activity of in-the-moment sense-making, or sense-exploration. This is, obviously, not to suggest, simplistically, that improvisation is essentially free, and that expert recitative performance is essentially constrained. Each occupy different regions on a constraint-freedom continuum that may be seen as underlying spontaneous thought and action. (Torrance & Schumann, 2019, s. 251)

Eg opplever ofte improvisasjon som ein musikalsk dialog i sanntid. Eg må forhalda meg til ein indre puls og samstundes la denne pulsen bli koordinert med ein kollektiv puls i bandet. Når min indre puls er for intens, opplever eg at uttrykket kan verte for sterkt i forhold til det som skjer kollektivt. Med meir erfaring har eg opplevd at gjennom å vente litt kjem idéane til meg i staden for at eg pressar dei fram. På eit mikronivå må eg forhandla med meg sjølv for å halde tilbake noko som kanskje vert meir organisk når det får utvikla seg i lyttande samspel. Gode samtalepartnarar og musikarar opplever eg fangar opp det uventa, dei set pris på verbale og musikalske krumspring. Gjennom å vera opne for nye innspel vert ikkje det uvanlege ein trussel, men ei opning til noko nytt og spennande. I eige spel opplever eg samspelet spesielt intenst når eg sjølv greier å kople meg på slike uventa musikalske augneblinkar gjennom konsentrert lytting.

Aspekt som handlar om å lytta i musikalsk samspel, gjeld også i verbal dialog, når eg verkeleg prøver å forstå kva andre seier og er mindre opptatt av kva eg sjølv skal seia, vert eg ein betre samtalepartnar. Eg opplever også at dialogen eg har med mitt eige instrument, har vorte sterkare med åra. Nokre idéar høyrer eg for mitt indre, medan andre idéar er i fingrane og dirigerer meg. Eg spelar gitar, men gitaren spelar òg meg. Improvisasjon er då ein dialog mellom gitaren og meg. Eg handlar mot eit objekt, men objektet reagerer òg mot meg, improvisasjon er middelet for å skapa mening i denne utvekslinga .

Relatert til dette emnet snakkar Merleau-Ponty (1962) om bevegelsen som basisgrunnlag for mening. Det er faktisk ikkje mogleg å byggja rørsle ut frå statiske oppfatningar. Rørsle er ikkje noko utan ein kropp i bevegelse som skildrar og gjev den eininga heilskap. Jeff Pressing (1988) skildrar dette som *prosessar*, det me improviserer med, – og *form*, som det me improviserer over. Ein viktig føresetnad for godt samspel er at både prosessar og form vert knytte tett saman i dynamisk samspel.

Nærvær og samspel

I den augneblinken ein improvisator engasjerer seg i samspel, blir han forvandla til ein utøvar. Uansett kva status han har utanfor spelesituasjonen, må han innretta seg etter visse reglar i sjølve spelesituasjonen.

Sjølve grunnen til at han er engasjert i denne situasjonen, er sannsynlegvis evnene hans til å gje eit meningsfullt bidrag til samspelet. Ei jazz-gruppe speglar eit større samfunn som må overhalda visse reglar for å eksistera. Kvar spelar har ei bestemt rolle, og for å la musikken flyta, må reglane følgjast.

Eit møte representerer ei utfordring fordi medmusikarane eller publikum kan reagere på spelet på ein måte som ikkje er føresett. Ein får ei «kjensle» for situasjonar som ein er engasjert i ofte. I ein hermeneutisk tradisjon snakkar Hans Georg Gadamer (1975) om ein trevegsrelasjon. Ein person kjem til ei forståing med ein annan om noko dei begge forstår. Ein lét opplevinga snakka, og ved å forhalda seg til andre vil ein oppnå forståing. Som jazzutøvar i eit ensemble må ein forhalda seg til gruppa for å vera ein del av noko som er større enn seg sjølv. Heile situasjonen er integrert i delen min og kan ikkje skiljast frå så lenge ein spelar saman. Det er ein hermeneutisk sirkel der ein òg må sjå etter ei underliggande mening mellom ein standard måte å laga musikk på og dei framtrедande variasjonane av denne musikken som oppstår i kvar spesielle noverande situasjon.

Når eg improviserer, opplever eg av og til at alt arbeidet mitt med å bygga opp ein multidimensjonal representasjon av stykket jobbar imot meg. Eg er så bevisst på formdelar, repetisjonar og moglege variasjonar at dei av og til vert utløyst utan at eg egentleg er klar over det. Spesielt er dette merkbar i kadensar der det melodiske, rytmiske og harmoniske kulminerer i fraseavsluttingar. For å verte inspirert i eige spel må eg oftare enn før stoppa opp og gjera noko anna enn det som ligg i hendene. Det paradoksale er at eg må bryta med mykje av det eg har øvd på for å skapa mening og verta inspirert i sanntid. Dess meir overskot eg har i situasjonen, dess viktigare vert medspelarane mine, eg orienterer meg mot dei for å verte inspirert. På den måten er idéskapinga like mykje ein kollektiv prosess som ein individuell prosess.

Situasjonen er innebygd med uvisse på ein måte som er veldig godt skildra av den svenske sosiologen Johan Asplund: «Jeg vet ikke hva jeg har sagt før du har svart, og du vet ikke hva du har sagt før jeg har svart. Du viser meg hva jeg har sagt, og jeg viser deg hva du har sagt» (Molander, 2008, s. 12). Sitatet viser at improvisasjon ofte avheng av andre, ein

kan ikkje forstå eigne handlingar heilt før ein annan viser dei ved å svara på dei same handlingane, eller for å omskriva Gadamer: Å vera ein del av noko større gjev framvekst av noko anna.

Avrunding

Perspektivet mitt med å knyte eigenrefleksjon til konkrete tidsnivå i sanntid er så langt eg kan sjå ikkje nytta av andre forfattarar. Gjennom å nytta eigne refleksjonar i denne teksten har eg vorte endå meir bevisst på kva eg faktisk gjer når eg improviserer. Forholdet mellom det subjektive og det kollektive har vorte meir avklara, og «innpakkinga» og «utpakkinga» av informasjon knytt til chunking har vore særdeles nyttig for å forstå musikalsk nærvær i improvisasjon.

I improvisasjon blir det individuelle behovet for uttrykk konfrontert med eit kollektivt behov for visse rammer. Kvar enkelt person tek med seg noko frå fortida inn i notida og må justera denne fortida med notida for å lykkast i improvisasjonsnærværet. Individuelle idéar blir stadig konfronterte med det som skjer musikalsk frå resten av bandet. Nokre gonger er det naturleg å følgja eigne idéar og til andre tider å halda igjen og gjera noko anna, eller justera idéen i samsvar med det som skjer nett no. Det er ei blanding av individuelle og kollektive behov i musikalsk nærvær. Det er ei forhandling mellom kroppar og sinn, mellom å gje og ta.

Byrjinga på idéen er ofte prega av eit val; kva tonar passar best akkurat no, kva blir effekten og resultatet av dette valet? Basert på intuisjon og erfaring i situasjonen forhandlar ein med seg sjølv og tek musikalske val. Evna til å blanda eigne idéar med den generelle lyden formar notida og gjev eit utgangspunkt for dei neste ideane som kjem. Det er ei musikalsk forhandling som startar med intuisjon og som vert vidareført gjennom samspel.

Ved å delta i improvisasjon vert ein meir var for perseptuelle signal, ein veit kva som er essensielt i det perseptuelle miljøet. Perseptuell gruppering tillèt at meir informasjon blir behandla i ein enkelt del, eller eit enkelt no-punkt. Chunking er ein effektiv måte å utvida langtidsmindet

på. Eit stort musikalsk lager er avgjerande for musikalsk fleksibilitet i sanntid, fordi denne informasjon i langtidsminnet er som eit reservoar for idéar som kjem i musikalsk nærvær. Idéar bør hentast frå langtidsminnet umiddelbart ved inspirerende innspel frå miljøet, til dømes frå dei ein spelar med.

Ekspertar får utløp for ekspertise gjennom å kategorisera informasjonen i større og meir nyanserte kategoriar. Som ein ekspert i kokkekunst som umiddelbart kan erstatta sitron med lime av di han veit at dei tilhøyrrer sitrusfamilien og er i same kategori. Ein ekspert har ikkje nødvendigvis fleire informasjonseiningar (chunks) tilgjengelege enn ein novise, men kvar enkelt chunk inneheld vanlegvis meir informasjon, spesielt innanfor ekspertiseområdet. Gjennom hierarkisk gruppering kan også eksperten umiddelbart nytta den delen av informasjonseininga som er relevant i konteksten. I kokkeeksempelet kan dette t.d. bety at sitron kan erstatta lime, men at dette vert gjort på ulike måtar i ein hovudrett og ein dessert, og at alt avheng av ein multisensorisk balanse (komposisjon av smak, fargar, lukter) i heile menyen.

I improvisasjon må handlingskomponenten vera automatisk; dette betyr at øyra og handa må vera ei eining. Handa bør omsetta musikalske idéar utan forseinking og realisera dei musikalske ideane som ei forlenging av kroppen. Kroppen skal vera hovudfokus i improvisasjonsåtfærd. Kroppen må utføra improvisasjonshandlingane igjen og igjen for å vera innstilt på nye og utfordrande improvisasjonsaugneblick. Den genererande prosessen med å laga musikk saman med andre er avgjerande fordi ideane er forhandla og danna av eit kollektivt medvit.

Musikalsk form og kontekst som blir delt i det musikalske nærværet, blir ei ramme for dei kommande improvisasjonane, eit *déjà vu*. Den musikalske ramma kan brukast om og om igjen, som i ei forteljing, men vil kontinuerleg bli fornya av nye spelarar og nye innstillingar. Utforskinga vil ikkje opphøyra så lenge ein fortset å improvisera, og for å omskriva T.S. Eliot (1963): «... og til slutt vil alle improvisasjonane våre vera å komma der vi starta ... og oppleva staden som for første gong».

Litteratur

- Atkinson, M. (2020). Types, styles, and spaces of possibility: Phenomenology and musical improvisation. *Gestalt Theory*, 42(3), 253–270. <https://doi:10.2478/gth-2020-0022>
- Bailey, D. (1982). *Musical improvisation: its nature and practice in music*. Prentice-Hall.
- Baumeister, R. F. & Showers, C. J. (2006). A Review of paradoxical performance effects: Choking under pressure in sports and mental tests. *European Journal of Social Psychology*, 16(4), 381–383. <https://doi.org/10.1002/ejsp.2420160405>
- Berkowitz, A. (2010). *The improvising mind: Cognition and creativity in the musical moment*. Oxford University Press.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.
- Bjørndal, A. & Alver, B. (1985) *Og fela ho let -*. Universitetsforlaget.
- Cowan, N. (2001). The magical number 4 in short-term memory: A reconsideration of mental storage capacity. *Behavioral and brain sciences*, 24(1), 87–114. <http://dx.doi.org/10.1017/S0140525X01003922>
- Csikszentmihalyi, M. & Rich, G. J. (1996). Musical improvisation: A systems approach. I K. Sawyer (Red.), *Creativity in Performance*. Ablex Publishing.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2005). *The SAGE handbook of qualitative research* (3. utg.). Sage Publications.
- Eliot, T. S. (1963). Little Gidding. Nr. 4 of Four Quartets. *Collected poems 1909-1962*. Faber & Faber.
- Ericsson, K. A. & Kintsch, W. (1995). Long-term working memory. *Psychological Review*, 102(2), 211–245. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.102.2.211>
- Gadamer, H.-G. (1975). *Truth and method* (2. utg.). Sheed & Ward.
- Godøy, R. I. (2009). Thinking Now-Points in Music related Movement, I R. Bader, C. Neuhaus & U. Morgenstern (Red.), *Concepts, experiments, and fieldwork: Studies in systematic musicology and ethnomusicology* (s. 241–258). Peter Lang.
- Groot, A. D. (2008). *Thought and choice in chess* (2. utg.). Mouton.
- Guida, A., Gobet, F., Tardieu, H. & Nicolas, S. (2012). How chunks, long term memory and templates offer a cognitive explanation for neuroimaging data on expertise acquisition: a two-stage framework. *Brain and Cognition*, 79 (2012), 221–244. <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2012.01.010>
- Hamilton, A. & Konitz, L. (2007) *Lee Konitz: Conversations on the improviser's Art*. University of Michigan Press.
- Husserl, E. (1991). *On the phenomenology of the consciousness of internal time (1893–1917)*. (Brough, J. B., Red. & Overs.). Kluwer Academic.

- Iyer, V. (2002). Embodied mind, situated cognition, and expressive microtiming in African-American music. *Music Perception*, 19(3), 387–414. <https://doi.org/10.1525/mp.2002.19.3.387>
- Jeannerod, M. (2006). *Motor cognition: What actions tell the self*. Oxford University Press.
- Kühl, O. (2007). A semiotic approach to jazz improvisation. *The Journal of Music and Meaning*, 4(4). http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_4_4.pdf
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. Routledge.
- Miller, G. A. (1956). The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information. *Psychological Review*, 63(2), 81–97. <https://doi.org/10.1037/h0043158>
- Molander, B. (2008). “Have I kept inquiry moving?” On the epistemology of reflection. *Phenomenology & Practice*, 2 (1), 4–23. <https://doi.org/10.29173/pandpr19811>
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free play: Improvisation in life and art*. Penguin.
- Pike, A. (1974). A phenomenology of jazz. *Journal of Jazz Studies*, 2(1), 88–94.
- Pressing, J. (1988). Improvisation, methods and models. I J. R. Sloboda (Red.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition* (s. 129–178). Oxford University Press.
- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Clarendon Press.
- Solstad, S. H. (1991). *Jazz improvisation as information processing*. Hovudfagsavhandling, NTNU.
- Solstad, S. H. (2015). *Strategies in jazz guitar improvisation*. Ph.d.-avhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Solstad, S. H. (2020) *Expertise in jazz guitar improvisation: A cognitive approach*. Routledge.
- Sudnow, D. (2001). *Ways of the hand: A rewritten account*. MIT Press.
- Torrance, S. & Schumann, F. (2019). The spur of the moment: What jazz improvisation tells cognitive science. *AI and Society* 34(2), 251–268. <https://doi.org/10.1007/s00146-018-0838-4>
- Werner, K. (1998). *Effortless mastery: Liberating the master musician within*. Jamey Aebersold Jazz.