

Ex tempore, ex silentio

Genlyden af klassisk musik i fri improvisation

Mattias Branner

KUV-projekt 2021-24

Det Kongelige Danske Musikkonservatorium

Vejledere: Carsten Dahl & Anne Gry Haugland

Del 1: Projektbeskrivelse og metarefleksioner	3
Kontekst.....	4
Kritisk refleksion og KUV-kontekst	6
Projektets spørgsmål	9
Metode og kunstnerisk produkt.....	11
 Projektets optagelser	 19
 Del 2: Essays – Placet experiri	 24
Det grænseløse	26
Det er ikke mig der spiller	28
At være mig selv som musiker	29
Stilhed – At lytte	32
At tale.....	34
Fornemmelsen for tidens gang	36
At acceptere det nuværende øjeblikks realitet.....	37
Hej klaver	39
At lære at aflære.....	40
Hurtig komposition og den improvisatoriske kvalitet	41
Jeg synger	44
Jeg leger.....	46
Et sundt musikerliv.....	47
Rytmer, toner, harmonier, taktarter, intervaller, tonearter	49
Det uforklarlige	50
Kunsten er (også) at ville	52
Det forbigående – det bestående.....	54
 Afrunding.....	 55
 Kilde- og materialefortegnelse.....	 57

Del 1: Projektbeskrivelse og metarefleksioner

Siden jeg var ni år, har jeg trukket musik ud af tidens øjeblik, ud af stilheden. Impulsivt og uden konkret forberedelse givet mig i kast med at skabe musikalske verdner, på forhånd ukendte og lukkede for mig. Musik jeg aldrig før havde tænkt eller nedskrevet, men som jeg, med de værktøjer og virkemidler jeg var i besiddelse af, bragte til verden. Da barndommen opløste sig i ungdom og gryende voksenliv, bar jeg mit foretagende videre, uden at være helt klar over hvorfor. Kun med en halvt slumrende tanke om at det var ubeskriveligt vigtigt.

Nu står jeg som musiker ved enden af min uddannelse; i en lysning forårsaget af erfaringernes modning. Improvisationen har jeg stadig med mig, nok mere end nogensinde, og måske vigtigere. Nærværende projekt har været et forsøg på at lukke den op – sprogligt og klangligt.

Dette KUV-projekt drejer sig således om min improvisationspraksis. Det har været mit mål med projektet at undersøge denne praksis med henblik på at forstå dels hvad den består af, og hvordan jeg kan udvikle den, dels hvilken betydning, den har og har haft for min kunstneriske praksis som helhed. Mit ståsted og perspektiv er mit virke som klassisk musiker. Jeg er udøvende klassisk pianist, og jeg er uddannet med en bachelorgrad i klaver og en kandidatgrad i hørelærepædagogik; for nylig er jeg desuden debuteret fra solistklassen som pianist, med speciale i akkompagnement og kammermusik. Dette er mit primære musikermæssige afsæt for at foretage de foreliggende undersøgelser. Motivationen for at kaste mig over projektet har været, at jeg, på trods af at have improviseret på klaveret hele mit liv, stort set aldrig har forsøgt at gøre det til en del af mit udøvende virke på koncertscenen. Der er med tiden opstået et mere og mere påtrængende ønske hos mig om at finde, artikulere og udvikle min improvisatoriske stemme: Både konkret musikalsk – og særligt foran et publikum – såvel som sprogligt, ved at tydeliggøre for mig selv og for andre, hvad improvisation også kan være, og hvad der er på spil.

Jeg vil i de følgende afsnit aftegne en kontekst omkring projektet, opholde mig ved det refleksionsbegreb, der ligger til grund for mine undersøgelser, formulere projektets spørgsmål og målsætninger, samt beskrive min metode. Til projektet hører 12 optagelser af improvisationer, som jeg også kort beskriver. Resten af den skriftlige del er en række essays, der på forskellig vis kaster lys over min praksis, og som gennem skriveprocessen har spillet en væsentlig rolle i videreudviklingen af denne praksis. Karakteren af disse essays er beskrevet nærmere i de to afsnit om refleksionsbegrebet og mine metoder.

Kontekst

Etymologisk set stammer ordet improvisation fra latin, hvor det omtrent betyder uforudset (*im-* u- + *pro* for + *videre* se, opfatte), og betydningen af at improvisere i dagligdags forstand er at gøre noget uforberedt og spontant i mødet med uforudsete omstændigheder. Det kan være i køkkenet, på talerstolen eller i en af utallige andre sammenhænge. Vi er alle i bund og grund vant til på daglig basis at improvisere med sproget – det er det grundlæggende princip under samtalen mellem to mennesker, hvor man hele tiden må forholde sig til den andens uforudsigelige ytringer, og skabe sine egne som samtalen skrider frem.

Improvisation er en mere defineret størrelse i en række kunstarter, mest karakteristisk i musik og drama. Musik er improviseret, når den skabes i øjeblikket, og i sin frembringelse ikke (eller i ringe grad) følger forudgående beslutninger om dens form og indhold.¹ I vores tids musikalske landskab associeres improvisation ofte med stilarter som jazz, blues, rock og former for folkemusik. Mindre hyppigt støder man på improvisation i nutidens klassiske musikmiljø. De fleste i dagens klassiske musikmiljø er helt på det rene med at improvisation i tidligere tider var et meget udbredt fænomen, som mange store musikere og komponister i højeste grad praktiserede, og som endda stod centralt i samtidens omdømme (f.eks. J. S. Bach, Mozart, Beethoven og Liszt). Efter anden verdenskrig opstod ny interesse for improvisation hos mange komponister.² I den klassiske musiks hovedstrømning klingede denne interesse ud. Men meget synes at tyde på, at nysgerrigheden på improvisation blandt klassiske musikere og komponister de senere år har været markant stigende.

Historisk improvisation – improvisation med afsæt i bestemte stilarter, formtyper eller skabeloner – er i den grad i live i den klassiske musik, omend som en niche kun et fåtal af udøvere og komponister kommer i berøring med i deres virke.³ Det er ikke denne praksis, jeg beskæftiger mig med i dette projekt, eftersom det aldrig har været en form for improvisation, jeg selv har dyrket. På trods af næsegrus respekt for en mesterlig pianist som Robert Levin, der uden forberedelse og med stor elegance og idérigdom kan improvisere en kadence i Mozart-stil,

¹ Definitionen af musikalsk improvisation er der ikke som sådan konsensus om, det er f.eks. meget varierende, hvilken vægt der bliver lagt på det at forholde sig til et konkret oplæg. Se som eksempler begrebsdefinitionerne på lex.dk, wikipedia.org og musiklopedia.dk. I mine øjne giver det mest mening at tænke på improvisation som et spektrum eller kontinuum, hvor bundetheden til forudgående beslutninger er mere eller mindre fremtrædende. Men det grundlæggende (og i de forskellige definitioner gennemgående) princip er at musikken frembringes i øjeblikket, uden forberedelse.

² Det kulminerede i slutningen af 1960'erne i den såkaldte 'intuitive' bevægelse. Se https://en.wikipedia.org/wiki/Intuitive_music; endvidere Bergstrøm-Nielsen, 1976

³ For kirkemusikerne er det især et centralt element

har jeg aldrig følt mig drevet til at give mig i kast med den slags udfoldelser. Den historiske improvisation, hvor improvisationen folder sig ud indenfor definerede rammer, og på den måde oftest kan 'genkendes' som en form for klassisk musik (hvor eksperimenterende musikken så end er), er på mange måder den mest nærliggende tilgang til det at improvisere, når man har fødderne plantet i den klassiske musik.⁴

Mit projekt drejer sig imidlertid om en anden form for improvisation – det vi typisk kalder 'fri improvisation'. Det er en tilgang til improvisation, som igen oftest forbindes med jazz, hvor 'free jazz' som genre er og har været relativt toneangivende og betydningsfuld i forskellige perioder. Tilgangen associeres inden for klassisk musik primært med komponister i 1960'erne og deres modreaktion på den radikale serialisme. Den fri improvisation er som kunstform af natur højest eksperimenterende, idet den principielle ubundethed af faste former og strukturer betyder, at musikken har mulighed for at bevæge sig i 'alle' retninger. Der er så at sige ingen forkerte toner. Improvisationens kvalitet beror ikke på en vedtagen konsensus om, hvordan musik kan og skal lyde. Det er af samme årsag en tilgang til improvisation og til musikudøvelse i det hele taget, hvor fokus vendes bort fra det, man i psykologiske termer ofte taler om som de højere kognitive funktioner – refleksionen, analysen, beslutningsevnen og generelt den bevidste styring af tingene. I stedet kan man sige, at fokus ligger i det intuitivt-kropslige og de underbevidste drivkræfter, som uden tankens mellemkomst formår at skabe musik.

Jeg vil med det samme sige at der i valget af ordet 'fri' improvisation ikke gemmer sig en (for mig at se) naiv forestilling om at musikalsk mening og betydning kan være 'fri' fra enhver bundethed til allerede eksisterende former, stilarter, strukturer og musikalske dannelser. Jeg ser det som en grundpræmis for musikken, præcis som for sproget, at den enkelte musikalske ytring eller frembringelse kun har sin mening i kraft af dens tilknytning og relation til andre musikalske ytringer og frembringelser. Med andre ord eksisterer egentlig 'frihed' i musik ikke som en absolut kvalitet. 'Fri' vedrører i højere grad udøverens tilstand end selve den musik, der kommer ud.

Jeg tager i dette projekt sigte på et helt specifikt musikalsk rum, hvor den fri improvisation også er fri fra forskellige genremæssige tilhørsforhold. På det punkt kan man tale om et crossover-projekt. Jeg ser den fri improvisation som et 'neutralt' rum med en række døre – jeg kommer ind i rummet ad den dør, der forbinder rummet med den klassiske musik.⁵ Pianisten Keith Jarrett er

⁴ Blandt talrige eksempler kan nævnes Berkowitz, Aaron (2010): The improvising mind; og Mortensen, John: Why classical musicians can't improvise (video)

⁵ Uden på den måde at hævde, at den klassiske musik er ét eneste rum

et godt eksempel på en kunstner, der i høj grad har bevæget sig i det udtryksmæssige rum, dette projekt handler om. Karakteristisk for ham er netop at han er velbevandret i både jazz og klassisk musik, og hans improvisationer gør ofte ethvert forsøg på genreplacering til skamme.⁶ På dansk grund er Carsten Dahl et af de navne – hvis ikke det navn – der er stærkest knyttet til den fri improvisations kunst. Tilbage i 2011 spillede jeg for ham til en workshop om improvisation for klassiske musikere, og gennem alle år har jeg haft et stærkt ønske om at få lov at lære mere af ham. Carsten var inviteret til at lave en lignende workshop på DKDM i november 2021. Jeg deltog, og i den sammenhæng sagde Carsten ja til at blive min vejleder på nærværende projekt.

Man kan spørge: Hvad er det ved Carsten, som har fået mig til at se i hans retning? Det var for det første den måde, hvorpå hans musikerskab foldede sig ud for mine ører og øjne: Klaverbehandlingen og det stærke kunstneriske udtryk. Dernæst hans personlighed og de måder, han var i stand til at få mig og resten af deltagerne ved begge disse workshops til at stoppe op og med en usædvanlig dybde mærke efter, reflektere. Men Carsten er også mere generelt repræsentant for en særlig form for praksis, som jeg gerne har villet gå i dialog med. Han står plantet i et unikt musikalsk og kunstnerisk grænseland, som man ikke fyldestgørende kan beskrive som den-og-den blanding af jazz, klassisk musik og andre genrer. Det er noget mere principielt. Carsten personificerer en øjenåbnende integration af stilarter, kunstformer og filosofier. Resultatet er imidlertid ikke et eklektisk blandingsprodukt, men et præcist defineret verdensbillede, som ikke nødvendigvis kan udtrykkes præcist i ord, men som kommer til udtryk i hans hele kunstneriske virke.

Kritisk refleksion og KUV-kontekst

Improvisation er et emne, mange mennesker i musikkens verden har været i berøring med – udøvende musikere, musikpædagoger, musikvidenskabsfolk, kunstkritikere og amatører. Set med mine øjne er kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som en disciplin der gennem kunsten kan søge viden om kunstens egne processer⁷, på en enestående måde i stand til at tilbyde et rum, hvor en artikulation af improvisationens fænomen kan få den rette nærhed og autenticitet.

⁶ Men ikke altid – netop derfor er det så meget desto tydeligere, når han i en konkret improvisation tager livtag med en definérbar stilart. Se som uddybning dokumentaren 'The Art of Improvisation'

⁷ Haugland, 2017

Enhver kunstnerisk praksis drives fremad gennem refleksion. Refleksionen er på en gang afsættet og drivkraften. Selve det kunstneriske instinkt i mennesket er for mig at se noget, der fører os ind i et reflekterende rum, og betydningsfulde værker kan få os til at stoppe op, mærke efter og tænke os om. Det er på den baggrund stadig – i mindst lige så høj grad som nogensinde – musikken mulighed og opgave at føre til erkendelser, snarere end at underholde. Vi lærer noget om os selv, og hvad det vil sige at være et menneske, når vi for alvor lytter til den, og når vi optager den i os.

Jeg mener, at den fri improvisation i udpræget grad kan ses som en form for musikalsk refleksion. Det skyldes at selve genstanden – den musik, det handler om – i mindre grad kan peges på som noget objektivt. Fordi musikken ikke allerede findes som noget derude, jeg kan give mig i kast med (f.eks. et nodeforlæg, en stilistisk variation eller 'licks'), så må jeg gå på opdagelse i mig selv, eller stille mig til rådighed for noget, der føles større end mig selv, når jeg improviserer. Jeg må træde et skridt tilbage fra de faste overbevisninger om, hvordan musik kan lyde, og hvordan jeg kan og skal spille, og tillade mig selv at være nysgerrig, åben og 'spørgende'. Det er komponistens parathed. Det er i høj grad det samme skridt jeg træder tilbage når jeg reflekterer.

Det er muligt, at denne ejendommelighed eller kvalitet ved det at improvisere træder tydeligere frem for mig, fordi jeg normalt som fortolker slår mine folder i den klassiske musiks nodeorienterede verden. Det normale for mig er nu engang, at musikken allerede har en objektiv eksistens uden for mig selv, nemlig som et værk, jeg arbejder mig ind i. At improvisere kan set ud fra fortolkerens perspektiv føles som noget overskridende, en slags *transgression*, noget der principielt set ligger uden for det kendte område. Jeg finder det sandsynligt, at selve denne følelse af overskridelse medvirker til at vække refleksionen, fordi det at reflektere netop er at hæve sig op over (eller stille sig uden for) det kendte.

I kunstnerisk udviklingsvirksomhed arbejdes der mere specifikt ud fra et begreb om *kritisk refleksion*. Det er et krav til denne form for refleksion, at den på en gang retter sig indad mod kunstnerens egen praksis, og samtidigt udad mod et fagfællesskab for at åbne refleksionen for ny viden og ukendte problemstillinger. I den forbindelse sondres der i litteraturen mellem to yderpunkter i refleksionens virkemåde: Refleksion som *oversættelse af* den kunstneriske proces, og refleksion som *værktøj i* den kunstneriske proces.⁸ Som 'oversættelse' har jeg valgt at lade

⁸ Der er tale om to begrebspår, der som udgangspunkt ikke er sammenfaldende. Selvom det kan hævdes, at der nødvendigvis vil være mere oversættende refleksion i forholdet til et fagfællesskab, og mere

mine sproglige refleksioner antage en form, der væver dem intimt sammen med den kunstneriske praksis, de kigger i krogene. Jeg har tilstræbt en form for tekst, der indeholder et anstrøg af musikalitet. Ønsket om at give teksten dette præg har ledt mig til at skrive essays i kortere form. Min forhåbning er at disse reflekterende forsøg med sproget på trods af, eller netop på grund af, deres løse og eksperimenterende tilsnit, vil være i stand til at formidle min oplevelse, samt vække eller anslå frugtbare erkendelser i min læser. Mine essays har desuden, og nok så betydningsfuldt, spillet den rolle at være en del af min erkendelsesproces. Idet jeg har skrevet dem har jeg ikke på forhånd ligget inde med en færdig erkendelse. Jeg har med sproget så at sige forsøgt at hugge skulpturen ud af stenblokken.

Pianist og professor på RMC Jacob Anderskov udførte i 2014-2015 et KUV-projekt, med hvilket nærværende undersøgelser har et betragteligt tematisk overlap, *Habitable Exomusics*. I projektet, som både i det kunstnerisk skabende og refleksionsmæssigt dokumenterende var ganske omfattende, undersøgte Anderskov posttonale struktureringsprincipper for improviseret musik, og mere generelt søgte han at afdække forholdet mellem inspiration og struktur i improvisation.⁹ Mit projekt står i forbindelse med *Habitable Exomusics*; i sit overordnede genstandsfelt, men endvidere særligt i den grundpræmis at undersøgelsen af en improvisationspraksis uundgåeligt er et hyperpersonligt foretagende. Netop derfor er jeg imidlertid også blevet klar over, at Anderskovs kunstneriske praksis er meget anderledes end min egen. Der findes ikke to kunstneriske praksisser, der kan siges at være ens, men forskellene står så meget desto skarpere, idet der er tale om to praksisser som mødes om den samme kunstneriske metode – som det er tilfældet her. For mig at se er det blot vidnesbyrd om det faktum, at KUV er den ideelle platform for netop denne type af undersøgelser, hvor ambitionen er at det idiosynkratiske og personligt-egendommelige ikke må gå til grunde i formidlende refleksioner. Anderskov stiller spørgsmålet:

“Kan vi sprogligt beskrive intuitionens livtag med (eller kamp mod) rationaliteten uden ENTEN at benytte (og dermed forudsætte) netop den type af sproglig rationalitet, som vi er ved at sætte spørgsmål ved, ELLER fortrække over i en metaforik, som gør diskussionen til et digt om den romantiske inspirations unikke egenskaber?”¹⁰

For mig at se er selve spørgsmålet affødt af en grundlæggende dualistisk opfattelse, hvor der er principiel forskel på intuitionen og den sproglige rationalitet. Denne dualitet er uhyre svær at

refleksion-som-værktøj i konteksten af egen praksis, gør begge virkemåder sig gældende i begge refleksionens retninger

⁹ Anderskov (2016)

¹⁰ *ibid*: 211

slippe ud af, hvad flere passager i mine essays også bærer vidnesbyrd om. Det skyldes måske at den udgør en grundfortælling i vores kultur. Mine skriftlige refleksioner bærer imidlertid i sig bestræbelsen på at fjerne de, for mig at se, konstruerede grænser mellem på den ene side det poetiske sprog, og på den anden side det rationelle sprog. Det handler ikke om oplysningstidens klarhed i front mod romantikkens metaforik. Det handler om at alt sprog måske i bund og grund er poetisk, i betydningen skabende og frembringende.

Projektets spørgsmål

Jeg har arbejdet med følgende hovedspørgsmål:

- Hvad er det jeg gør, når jeg improviserer – hvad er min metode?
- Hvad kendetegner det musikalske indhold i mine improvisationer, og hvor kommer musikken fra?
- Hvordan kan vi med udgangspunkt i den klassiske musik forstå improvisation som kunstart, særligt med henblik på forholdet mellem komponisten og udøveren/fortolkeren?
- Hvilke værktøjer og metoder kan jeg gribe til for at udvikle min praksis som improvisator?
- På hvilke måder indvirker min improvisatoriske praksis på mit øvrige virke som klassisk musiker, og hvori ligger motiverne i det hele taget for at opdyrke en improvisatorisk praksis?

Normalt er der et forhold mellem det at spørge og det at svare, som arter sig nogenlunde som i den klassiske dissonansbehandling i musik: Spørgsmålet etablerer en urolig tilstand af stræben og søgen, som finder sin afspænding i svaret. Det kan være ubehageligt at dvæle i den spørgende tilstand. Spørgsmålets eksistensberettigelse er derfor ofte netop forestillingen om et muligt svar – ellers burde man måske aldrig have spurgt!

I forskning og kunst, og også i en række andre livsforhold, kan der imidlertid ske det, at spørgsmålet får lov at være en kraft i verden, som kan stå for sig selv. Det at spørge sender den spørgende ud på en bane, der retter sig et sted hen, uden at dette sted er kendt eller på nuværende tidspunkt betydningsfuldt – det er en slags 'vorden', som synes at afspejle en grundtilstand i menneskelivet. I musikalske termer taler vi om dissonansens emancipation...

Mine spørgsmål i dette projekt har en snert af denne karakter: De er til en vis grad sat fri fra deres rolle som svarets budbringer. Jeg søger svar, men det er selve det at søge, der er hovedsagen.

De første to af de ovennævnte hovedspørgsmål sigter efter en grundlæggende forståelse af det fænomen, der udspiller sig for mig: At jeg tager plads ved klaveret, øjensynligt uforberedt, begynder at spille, og musikken fremkommer. Jeg er drevet af en lyst til for mig selv at anskueliggøre improvisationens egen virkemåde, dynamik og objektivitet. Hvad er det jeg foretager mig, som skaber musik? Hvilke faktorer kan jeg udpege som definerende og udslagsgivende for mit forehavende? Med 'øjensynligt uforberedt' peger jeg endvidere på det faktum, at selvom jeg til den konkrete improviserede fremførelse netop ikke har forberedt musikken, så ligger der selvfølgelig et langstrakt forberedelsesarbejde til grund for det, der sker. Jeg er jo uddannet i at sidde ved et klaver og spille musik, og jeg har brugt tusindvis af timer dér. Hvad kendetegner da forholdet mellem dette forberedelsesarbejde, og den specifikke musik, der klinger i mine improvisationer?

Det tredje hovedspørgsmål flugter med den i miljøet ofte udtalte konstatering af en kløft mellem to af hovedaktørerne i den klassiske musik: Komponisten og udøveren/fortolkeren. En kløft, som blot en overfladisk granskning af musikhistorien viser os er et nyere fænomen. Der er al mulig grund til at holde fast i den overbevisning, at improvisation i klassisk musik er et mellemværende og en gråzone mellem udøveren og komponisten. Et mere fundamentalt spørgsmål er selvfølgelig, om der overhovedet er grund til at forsøge at bringe de to adskilte professioner nærmere hinanden, hvad der i sin hovedsag ikke bliver et anliggende for dette projekt (og det kan der også individuelt være meget forskellige holdninger til).

Det fjerde hovedspørgsmål afspejler det der egentlig var kimen til hele projektet, nemlig ønsket om at udvikle min praksis. I dette spørgsmål gemmer sig nødvendigheden af en 'sproglig oversættelse', dvs. begrebsmæssig konkretisering af enkeltstående momenter i den udviklingsproces, således at de kan anskues individuelt. Det femte hovedspørgsmål skyldes den stærke oplevelse, jeg har af, at min uskyldige 'leg' ved klaveret altid har kastet et bestemt lys ind over alt andet, jeg foretager mig som musiker. Også som underviser i horelære er jeg blevet endnu mere sikker i den overbevisning, at improvisation kan være en særdeles potent faktor i dannelsen og videreudviklingen af et solidt musikerskab. Både fjerde og femte hovedspørgsmål retter sig således også mod undervisning, og ansporer til didaktiske overvejelser omkring improvisation som fag.

Metode og kunstnerisk produkt

Mine undersøgelser har metodemæssigt fulgt projektets to spor: At *forstå* min improvisatoriske praksis, samt *udvikle* den. Disse to bestræbelser står i et dialektisk forhold til hinanden, og kan ikke i sidste ende anskues hver for sig. De korresponderer langt hen ad vejen med den førnævnte todelte forståelse af refleksionsbegrebet og refleksionens virkemåder (refleksion som oversættelse og refleksion som værktøj). Metodisk har jeg skulle tage sigte på denne sammenvævede todeling af projektets målsætning. Jeg har således dels afsøgt arbejdsmåder, der har bragt mig videre på det kunstnerisk udøvende plan, dels arbejdsmåder der har kunnet nuancere og begrebsliggøre min ofte intuitive erkendelse af, hvad der foregår, og hvad der er på spil. Det er jo i sagens natur en cirkulær proces: Kunstnerisk udfoldelse leder til erkendelse som på ny leder til kunstnerisk udfoldelse. Dette forhold er, som antydnet tidligere, ikke særegent for det kritiske refleksionsarbejde, men udgør sådan set fundamentet under enhver kunstnerisk praksis, og jeg er derfor ret bekendt med det fra hele min uddannelse som musiker.

Giver jeg mig til nærmere at analysere min arbejdsproces bliver det tydeligt, at mit arbejde har fundet sted parallelt på fire forskellige (sammenvirkende, men dog adskilte) måder: 1) jeg har haft samtaler med min vejleder Carsten; 2) jeg har foretaget en række skriftlige refleksioner; 3) jeg har øvet mig i at improvisere; og 4) jeg har øvet mig i at improvisere foran et publikum.

1. Dialoger med Carsten

Mine samtaler med Carsten udgør det mest udslagsgivende skub jeg har fået udefra: Gennem vores efterhånden mange møder med dialog og musikudøvelse har jeg fået afgørende impulser, som har åbnet døre og givet mig fremdrift i de tre andre metodiske henseender.

Henover de lidt over to år, projektet har været i gang, har Carsten og jeg haft ni møder. Pga. sygdom har der været et par længere perioder med pause. I juni 2022 mødtes vi to gange, i januar 2023 to gange, i juli 2023 en gang, i september 2023 en gang, i november 2023 en gang, og her i januar 2024 to gange. Møderne har fundet sted enten på DKDM, hjemme hos Carsten, eller på en café på Frederiksberg. Tidsrammen har været 2-5 timer hver gang. Jeg har indspillet alle møder og samtaler på min telefon. Carsten har desuden i perioderne uden møder været inde over min skriveproces, og læst og kommenteret.

Samtalerne med Carsten er svære at sige noget generelt om, i hvert fald hvad angår det indholdsmæssige. De har bevæget sig i et meget højt og bredt tematisk rum, jeg havde nær sagt, at intet emne er blevet dømt diskvalificeret, alt hvad man kan finde på at tale om sammen, er på en måde blevet inviteret ind i samtalen. Det skyldes det faktum, at den grundlæggende idé om fri improvisation, som Carstens kunst hviler på, og som jeg har tilnærmet mig og søgt at optage i mig selv (fordi jeg intuitivt har delt den), blandt andet er en idé om det musikalske udtryk som en principielt åben og total størrelse – noget der er rummeligt på en ubegrænset måde.¹¹ Improvisationens næring er det hele liv. Det kom vi bl.a. ind på under vores første samtale:

Carsten: "Vi må have en forestilling om at det ikke kun er *at spille*, fordi det er det slet ikke... Det er faktisk også noget med *ikke at spille*. Og det tror jeg godt du ved." [...]

Mattias: "Når jeg går ind i det her rum som det er at improvisere, og vi reflekterer over det sammen... Alle de andre ting jeg har lavet, de er relevante for det her. Altså det er helt utroligt."

Carsten: "Alle de erfarede følelser du har. Ikke? Ja. Alt det du har gjort, har været en forberedelse til noget. Sådan ser jeg altid på det. Og så er det jo ret generøst at være i livet..."¹²

Carsten anvender udtrykket *erfarede følelser* om dette livsindhold, som siver ind i improvisationen og giver den mening og dybde. Fri improvisation åbner også af denne grund i sit væsen op for et personligt-intimt rum, hvor selve det at opholde sig ved kreativitetens nulpunkt (i positiv forstand) er at være ved sig selv – med andre ord, at gøre hvad der så end er det modsatte af at flygte fra sig selv. Samtalerne med Carsten har af den grund haft en karakter af noget terapeutisk. Jeg vil ikke sige, at vi har ladet os overmande af det følelsesmæssigt-psykologiserende, men genstanden for samtalerne har i lige så høj grad drejet sig om personlighed og erfarede følelser som om det rent musikalske. Selve samtalens måde at gestalte sig på har lignet noget, jeg kan genkende fra den terapeutiske samtale. Nu må jeg tilstå, at jeg aldrig har været klient i en rigtig terapeutisk situation før, kun noget man måske kan kalde at stå på kanten af den; men fra min bacheloruddannelse i psykologi fra universitetet ved jeg, hvad der kendetegner en sådan situation. Især har et *sokratisk* element været til stede i vores dialoger, idet Carsten har forsøgt at drive mig frem til mine egne erkendelser ved at spørge, udfordre og forholde sig kritisk til mine formuleringer. Vi er flere gange kommet ind på, at udviklingen/frembringelsen af det Carsten kalder *den kunstneriske signatur* – dvs. den jeg er, som spiller – er at betragte som en slags fødsel (og Sokrates omtalte som bekendt sig selv som

¹¹ Dette forhold udfolder jeg i essayet 'Det grænseløse'

¹² Samtale med Carsten, 6/6/23

fødselshjælper). Carsten har i den forbindelse gentagne gange forsøgt at drive mig væk fra at anvende ordet 'man', og i stedet holde fast i 'jeg'.¹³

I samtalerne er vi flere gange kommet ind på selverkendelsens og selvindsigtens grænser, forstået som områder eller aspekter af min person, som jeg ikke før har talt om, og muligvis heller ikke bevidstgjort for mig selv. Her synes det relevant at påpege, at følelsesmæssig refleksion altid har været rigt til stede i mit liv, hvad der f.eks. har fundet udtryk i en dagbog siden gymnasietiden med over 300 tætskrevne sider. Så det er ikke fordi, jeg er gået ind i forløbet med Carsten uden et allerede aktivt og bevidst forhold til mange af de sagsforhold, der er dukket op i samtalerne. Ikke desto mindre har selve samtalens karakter, og min samtalepartners direkte måde at udtrykke sig på, kombineret med en kompromisløs vedholdenhed og usædvanlig åbenhed (også omkring egen person), drevet mig ind på en grund af personlig refleksion, jeg nok aldrig har betrådt før, og som jeg af forskellige grunde kun kam sammenligne med, hvad jeg ved om den terapeutiske samtale.

Den dialogiske situations fordring om at lytte, give tid til eftertanke, og skiftes til at 'bære faklen', har skabt plads til på en gang at være åben og sansende, og tage ny viden ind, og samtidig være kreativt engageret i selv at sætte ord på det intellektuelt-emotionelle landskab, der har åbnet sig. På den måde har den sproglige dialog også skabt en dialog på et andet plan, nemlig mellem det sproglige og det musikalske – som jo i sidste ende har været sagens egentlige genstand.¹⁴ Den samme dualitet mellem at lytte og være åben og sansende, og samtidigt være i færd med at skabe, finder nemlig sted i selve improvisationens øjeblik. Jeg tror, at det er en af de væsentlige grunde til, at dialogerne med Carsten, på trods af deres vidtfavnende og på sin vis ustrukturerede indholdsside, hele vejen igennem har slået mig som aldeles rammende og præcise i forhold til de musikalske problemer, jeg har tumlet med.

2. Essays: Improvisation i og med skrift

I høj grad ansporet af samtalerne med Carsten, men også i høj grad som en i sig selv tiltagende og fremtrængende proces, har jeg skrevet en hel del om at improvisere de sidste to et halvt år. Som det har gjort sig gældende i samtalerne, har også mine skriverier bevæget sig mod vide horisonter. Det er som om emnet har lukket sig helt utroligt op i takt med, at jeg har talt og

¹³ En detalje, som har accentueret den eksistentielle karakter, hele mit udviklingsarbejde i Carstens selskab har antaget (jf. f.eks. udfoldelsen af den eksistentialistiske temakreds i Sløk, 1964)

¹⁴ Forholdet mellem det musikalske og det sproglige opholder jeg mig også ved i to essays – 'At tale' og 'Det uforklarlige'

skrevet: Fra at være en lille niche i mit kunstneriske virke, som syntes at have nogle ret faste grænser og et ret overskueligt indhold, har improvisationen som element i mit musikerskab og i mit liv som sådan vokset og bredt sig ud, hvor jeg ikke før troede den hørte hjemme. Det er f.eks. gået op for mig, at improvisationen står i nær forbindelse med min oplevelse af tidens betydning i mit liv¹⁵, og ja, ikke bare min idé eller oplevelse af tiden, men også af kroppen, forholdet mellem det kropslige og det tankemæssige, mit forhold til stilheden, og endvidere mit syn på og forståelse af det samfund og den kultur, jeg er en del af, synes at finde et personligt 'værksted' netop i min improvisatoriske praksis. Det lyder måske lidt storladent, men det har under alle omstændigheder betydet, at ord om mange emner har fundet vej ned på tastaturet i de essays, jeg har skrevet.

Jeg lagde ikke ud med at tænke på mine skriftlige refleksioner som essays. Det var min anden vejleder, Anne Gry Haugland, der gjorde mig opmærksom på, at min skrivestil i disse kortere skriftlige fremstillinger havde en karakter, der lignede denne litterære form. Det stod hurtigt klart, at essayet netop deler en mængde kendetegn med improvisationen: Det er en tekst, der er på vej et sted hen, og som i sin formulering og sproglige opbygning lader forstå, at dette sted ikke på forhånd er kendt, før der skrives. Som Felix Rothstein skriver om essayet som litterær genre, så må jeg i denne form for arbejde modsætte mig en hierarkisk tankegang, og opfordre både mig selv og min læser til at udskyde sin dom over verden.¹⁶ Essayet har i min forståelse et mellemværende med såkaldt *automatskrift*, en skrivestil hvor forfatteren direkte og spontant nedfælder en indre monolog, uden tryk på delete-tasten. Jeg har ikke decideret givet mig selv dette benspænd, men mange passager bærer utvivlsomt præg af noget impulsivt, med en noget løs struktur. Det har gjort det muligt for mig at lade mine skriftlige refleksioner flugte med den musik, der løber gennem mig, og som er hovedsagen i hele projektet. I den forstand er de mange essays også at betragte som små 'værker'.

Det har fra start af været vigtigt for mig at forholde mig prøvende-eksperimenterende og fordomsfrit til alle refleksioner, der måtte opstå. Jeg har naturligvis som tiden er gået luget gevaldigt ud, justeret på formuleringer, tænkt nøje over visse ordvalg, og slebet teksten til igen og igen. Men jeg har stadig forsøgt at holde fast i et åbent og stilistisk set 'friskt' og 'spontant' sprog.

¹⁵ Jf. de to essays 'Fornemmelsen for tidens gang' og 'Det forbigående – det bestående'

¹⁶ Rothstein (2022)

Min skrivefrekvens har bølget gevaldigt op og ned. Jeg var ret produktiv i perioden efter mit meditationskursus i sommeren 2022, hvor centrale afsnit af flere essays så dagens lys.¹⁷ Efter min debutkoncert i efteråret 2023 har jeg også skrevet flittigt. Flere af mine essays er direkte ansporet af konkrete samtaler med Carsten, og af de spørgsmål, han har udfordret mig med.

3. At øve at improvisere

At øve sig i at improvisere er en underligt bagvendt bestræbelse. Især fordi jeg som klassisk musiker er vant til at mit arbejdsliv er indsvøbt i øvning. Man kan jo hævde, at improvisation netop handler om at bevæge sig væk fra det indøvede – at frigøre sig fra det. Men jeg har hele tiden været overbevist om at selve denne frigørelsesproces kan øves på en række måder. Forsøget på at finde frem til sådanne måder at øve improvisation på, og derigennem udvikle min praksis, har siden begyndelsen af projektet været grundlæggende, og er det til stadighed, nu tillige også med et konkret didaktisk sigte.¹⁸

Improvisation har aldrig været en planlagt og kontrolleret aktivitet i mit musikalske virke – og jeg har aldrig haft lyst til, at det skulle være det. Det finder som oftest sted, fordi jeg føler mig drevet til det, i forbindelse med øvning med et andet sigte. Henover årene er det dog mere og mere blevet en aktivitet, jeg aktivt vælger til i konkrete situationer. Jeg har imidlertid fundet mig til rette med, at min øvning i konteksten af dette projekt også har fundet sted på spontan, eller i hvert fald ikke på skemalagt/systematisk, vis. Hvad jeg har forsøgt at være systematisk omkring er at optage mig selv, og det har jeg gjort med langt højere frekvens end tidligere.

Jeg har før haft for vane at kaste mig ud i improvisationer med mere eller mindre håndfaste tekniske benspænd, og det har jeg fortsat med, også med nye anvisninger fra Carsten. Det har været sådan noget som at improvisere to stemmer, der spiller op ad hinanden, kontrasterer hinanden og væver sig sammen. Tostemmige inventioner (netop 'opfindelser', en titel, der synes at pege på en åbning mod det improvisatoriske, i en fastholdelse af musikkens skabelsesøjeblik i selve værkets titel) har kunnet tjene som en slags første retningsgivende inspiration. Det har også været sådan noget som at lade mig styre af en vekslen mellem uhyre svage og voldsomt

¹⁷ Det gælder essayene 'Det grænseløse', 'Det er ikke mig der spiller', 'Fornemmelsen for tidens gang', 'Stilhed – At lytte' og 'At acceptere det nuværende øjebliks realitet'.

¹⁸ Siden december 2023 har jeg været med i en fokusgruppe, som undersøger mulighederne for at udvikle og søsætte undervisning i improvisation på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium. Vi indsendte i starten af det nye år et forslag til et valgfag på samme uddannelsesinstitution

kraftige nuancer. Princippet om polytonalitet har også fungeret som en konkret øvelse: Venstre hånd er f.eks. i c-mol, højre hånd er i A-dur.

Carsten har flere gange ført mig hen til en fundamental øvelse, nemlig det ekstremt simple: Spil kun én tone, den samme igen og igen – gør det interessant! Hvad der i samme ånd har haft stor betydning for mig, er den mere generelle fordring, at jeg må blive i det jeg frembringer i længere tid, før jeg går videre til noget nyt. Jeg kan godt selv se, at det altid har været min tendens at bevæge mig hurtigt fra det ene til det andet. Konkret at øve sig i *at dvæle* ved tingene har også faciliteret den bevidstgørelse omkring den improvisatoriske proces og det musikalske indhold, som er så vigtig for udviklingen af min praksis. Flere af projektets medfølgende optagelser bærer vidnesbyrd om denne målsætning, bl.a. nr. 1, 4, 5 og 10.

Metoderne til øvning i at improvisere ser for mig ud til at falde i to kategorier. For det første som konkrete, adskilte håndværksmæssige kneb, teknikker og definerede elementer, som jeg på en bevidst måde kan forsøge at gøre brug af for at drive kreativiteten. For det andet mere abstrakte mentale 'indstillinger', som i højere grad handler om min forholdemåde. Fremfor at omhandle selve improvisationens indhold og materiale, handler disse metoder om at forholde sig til ydre omstændigheder omkring dette materiale ('ydre' skal ikke forstås som overfladiske). I flere af mine essays har jeg opholdt mig ved disse omstændigheder (tid, stilhed, krop, dialog, m.m.). I et andet essay gør jeg en række overvejelser omkring de mere indholdsorienterede metoder/teknikker.¹⁹

Jeg har gennem hele projektets forløb forsøgt at dokumentere mine forsøg og min arbejdsproces med indspilninger, så ofte som muligt. Selve det at indspille mine improvisationer, og efterfølgende lytte til dem, har været et vigtigt led i den bevidstgørelse og refleksion, som har understøttet min øvepraksis. En håndfuld af disse optagelser er tilgængelige på nettet i forbindelse med projektets aflevering. Optagelserne beskrives kort senere.

4. At øve at improvisere for et publikum

Mine improvisatoriske udfoldelser til en række koncerter henover de sidste to år står ud som dybt betydningsfulde for min udvikling som improviserende klassisk musiker. Visse koncertoplevelser, f.eks. improvisationerne til efterårets to debutkoncerter på DKDM, forekommer mig at være skelsættende musikalske situationer, og derfor synes de også at bære

¹⁹ Essayet 'Rytmer, toner, harmonier, taktarter, intervaller, tonearter'

altafgørende betydning for mit refleksionsarbejde. At sidde på scenen og improvisere foran et publikum har på en gang fungeret som et endeligt mål med alle bestræbelserne, og samtidigt som et arnested for nye erkendelser, og noget der har affødt nye spørgsmål og tanker.

Man kan spørge: Hvad er det der gør improvisation foran et publikum til en så lærerig og anderledes erfaring? For det første er der selve intensiteten ved at spille koncert. Det enestående, magiske øjeblik på scenen kan opleves som et slags ekko af evigheden, og som om det indebærer en form for transcendent værenstilstand. Det handler mindre om at *jeg* bliver set og anerkendt (som selvfølgelig også er noget, der sætter gang i dopamin-strømmene), og mere om at musikken løftes ind i fællesskabets sfære. At vi deler opmærksomhed og følelsesfuld sansning, kan gøre salen summende af det, man i psykologien taler om som *intersubjektivitet*. Fra scenen at facilitere det form for fællesskab, er en af de højeste mål med mit liv. For det andet gælder det i særlig grad når jeg improviserer, at jeg kan være fælles med publikum om *nuet*. Der opstår en voldsom følelse af at det nærværende øjeblik er skrøbeligt, en følelse der kan opløse sig i eufori, men ligeså i rædsel. Der er noget på spil. For det tredje forekommer det mig, at udviklingen af min praksis set som en artikulation af min musikalske stemme, får en helt anden dimension, når jeg får et publikum at henvende mig til med denne stemme. Improvisation er altid en slags dialog på et eller flere planer: En indre dialog med mig selv, med mit instrument, med musikken; en ydre dialog med mine medspillere, med mit publikum, med universet.²⁰

Da mit projekt var i sin første fase, kort efter at jeg var begyndt på min solistuddannelse i efteråret 2021, var jeg med til at starte en lille improvisations-klub med nogle medstuderende på DKDM. Baggrunden var vores deltagelse ved Carstens workshop om improvisation i begyndelsen af november. Vi mødtes 2-3 gange og improviserede for hinanden, og sammen på kryds og tværs. Det var nogle af mine første erfaringer med systematisk at arbejde med at improvisere for andre.

Første gang jeg i projektets løbetid improviserede til en koncert, var i januar 2023, på et ustemt opretstående klaver, i en velbesøgt landsbykirke i Harlev. Sidenhen har jeg arbejdet ihærdigt på at medtage improvisationer ved de koncerter, hvor det har kunnet lade sig gøre – min soloist recital i Studiescenen i marts 2023; konservatoriets UNMUTE-festival i samme måned; alle mine seks præ-debut koncerter (august-oktober 2023); min debutkoncert i Konservatoriets Koncertsal d. 4. oktober 2023; samt Stephen George Yesetas debutkoncert samme sted, d. 1. november 2023.

²⁰ Jeg berører dette tema, improvisationen som en dialog, i essayene 'Hej klaver' og 'Kunsten er (også) at ville'

Projektets kunstneriske output

Mit KUV-projekt har primært tre kunstneriske produkter: 1) 12 optagelser af improvisationer, fra indspilninger af improvisationer til koncerter, til egne optagelser af situationer i øvelokalet; 2) 18 essays, der er at betragte som en slags dvælende improvisationer i skrift; samt 3) En til projektet sammensat koncert på 30 min., med to andre medvirkende improviserende musikere, i Studiescenen på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, tirsdag d. 27. februar 2024 kl. 16.00.

Følgende afsnit beskriver de 12 medfølgende optagelser. Herefter følger projektets essays. Jeg har besluttet at undlade noter og kildehenvisninger i mine essays, for at bevare følelsen af at de som kunstneriske udsagn hviler i sig selv. Kilder, jeg trækker på i teksterne, har jeg anført i kildefortegnelsen til slut.

Projektets optagelser

Jeg har i alt foretaget i omegnen af 70 optagelser af improvisationer i projektets løbetid. Langt størstedelen er fra 'værkstedet': Der er her tale om optagelser af forskellig længde (mange faldende mellem 6 og 10 minutter), hvormed jeg har dokumenteret min øvning, og de kreative udfoldelser, den har indbefattet. De tre steder jeg har lavet flest sådanne indspilninger er ved Vestervang Kirkes Bösendorfer flygel, mit Blüthner flygel hjemme, samt ved Havesalens gamle Steinway flygel på DKDM. En håndfuld indspilninger er fra koncerter i 2023; heriblandt min medvirken ved konservatoriets UNMUTE festival i marts, mine præ-debut koncerter i august-oktober, samt de to debutkoncerter jeg improviserede til (min egen og Stephen George Yesetas).

Udover optagelserne nr. 1-3, er alle indspilningerne foretaget med udstyr, der ikke kan kaldes optimalt. Til størstedelen af indspilningerne har jeg brugt min Zoom-optager. Visse indspilninger er udført med min iPad og min telefon. Resultatet er i alle tilfælde sjældent klangligt/akustisk tilfredsstillende, men kan i mine øjne ikke desto mindre sagtens formidle den pågældende improvisations karakter og detaljer.

Af de mange lyd- og videofiler har jeg udvalgt tolv, som på forskellige måder illustrerer og eksemplificerer nogle af de musikalske og kunstneriske/udtryksmæssige elementer, jeg har arbejdet med. Jeg vil i det følgende afsnit kort beskrive disse optagelser. Links til optagelserne, som ligger på nettet (YouTube for videoer; SoundCloud for audio) findes ved hver rubrik.

Optagelse 1

Video og lyd (09m18s)

<https://youtu.be/i00UAjqotF4>

Optagelsen er af den improvisation, jeg lavede til min egen debutkoncert, d. 4. oktober 2023 i Konservatoriets Koncertsal, København. Dette programpunkt faldt i første halvdel af koncerten, omgivet af sange og lieder. Umiddelbart før jeg skulle ind og improvisere havde jeg været på scenen og opføre tre sange af Debussy med en sanger. Improvisationen var det eneste tidspunkt i løbet af debutkoncerten, hvor jeg var alene på scenen. Improvisationen havde tre forudgående rammesætninger. For det første stillede jeg efter en tidsramme på omkring otte minutter. For det andet havde jeg givet programpunktet en titel: *'Ex tempore, ex silentio. Det sovende vands*

drømme'. I programnoterne pointerede jeg, at det var en 'stemningsgivende titel', og mindede læseren om 'at drømme kan som bekendt antage mange og uforudsigelige former'. For det tredje havde jeg i opløbet til debutkoncerten forsøgt at arbejde med at give mine improvisationer en struktur i tre dele, og sådan blev det også til denne koncert.

Optagelse 2 og 3

Video og lyd (04m35s & 04m03s)

<https://youtu.be/9dOntz7aenY>

<https://youtu.be/z1-rvwC6fgY>

Disse to improvisationer fandt sted til Stephen George Yesetas debutkoncert, d. 1. november 2023, i Konservatoriets Koncertsal, København. Stephen og jeg mødtes en gang i ugen op til koncerten, hvor vi for første gang prøvede at improvisere sammen. Før dette havde vi spillet en del repertoire sammen, også til et par koncerter. Den eneste retningslinje vi havde besluttet os for at følge til disse improvisationer var et tekstligt forlæg; Stephen improviserede til digtet 'Dark Night of the Soul' (af 1500-tals mystikeren St. John af Korset), en tekst vi havde talt om, men uden at lægge os fast på musikalske idéer. På koncertdagen fandt Stephen en tekst til den anden improvisation. Mellem de to improvisationer opførte Stephen sammen med tre andre sangere vokalmusik han selv havde skrevet. Under dette blev jeg siddende ved flyglet på scenen, og resultatet var på sin vis et slags sammenhængende forløb. Jeg har dog af hensyn til mængden af materiale valgt kun at medtage de to improvisationer her.

Optagelse 4

Lyd (10m56s)

<https://on.soundcloud.com/1dtGJ>

Duo-improvisation til koncert på DKDMs UNMUTE festival med Silas Phillipson, ved to flygler, på Studiescenen d. 25. marts 2023. Silas og jeg havde tidligere været med i impro-klubben sammen, og havde derfor improviseret for hinanden, men aldrig sammen, før disse koncerter. Vi havde imidlertid, umiddelbart før vi skulle spille sammen, på skift lagt ører til hinandens solo improvisationer, og havde således et slags udtryk at spille ind i eller op imod. I denne

improvisation, som fra start af foldede sig ud som et langt perpetuum mobile, havde vi begge følelsen af at musikken spillede sig selv, og at vi på en mærkelig måde var vidne til det der skete.

Optagelse 5

Lyd (11m06s)

<https://on.soundcloud.com/hxEio>

Improvisation alene under øvning i Vestervang Kirke, d. 26. marts 2022. Jeg eksperimenterer med gentagelser, vokalisationer, stilhed og teksturer.

Optagelse 6

Lyd (8m49s)

<https://on.soundcloud.com/aUYQG>

Denne improvisation er også udført i eget selskab ved et udtjent opretstående Yamaha klaver (med en knirkende klaverbænk) i Gentofte Kirkes sognegård, d. 29. marts 2022.

Improvisationen falder som ofte i to dele (ikke planlagt), den første energisk og rytmisk, den anden mere harmonisk, og med en kort epilog, der vender tilbage til begyndelsens udtryk. Pga. instrumentets beskaffenhed passer flere af de overvejelser, jeg giver ord i essayet 'Hej klaver' på min tilstand under denne improvisation.

Optagelse 7

Lyd (09m05s)

<https://on.soundcloud.com/rHVD0>

Optagelse af min improvisation til præ-debut koncert i Husum Kirke, d. 16. september 2023.

Lydkvaliteten er desværre ret ringe, da optageren står langt fra flyglet, bag nogle publikummer. Kirkens flygel er et nyere Steinway. Først længe efter min debutkoncert gik det op for mig at jeg har genbrugt en ret karakteristisk akkord som indledning til det indadvendte og blide tredje afsnit til debutens improvisation; fra denne improvisation. Her indleder akkorden også det der

må kaldes anden del ud af to. Akkorden, som er en dur-akkord med tilføjet kvart eller 11er, klinger ved 4:36. Der har fra min side ikke været nogen intention bag dette sammenfald.

Optagelse 8

Lyd (08m51s)

<https://on.soundcloud.com/fo8Dh>

Improvisationen er udført til præ-debut koncert i Havesalen på DKDM, d. 27. september 2023, foran et publikum på ca. 40 mennesker.

Optagelse 9

Lyd og video (3m50s)

<https://youtu.be/awI10eQ1-3g>

Her er vi virkelig nede i maskinrummet. Dette udklip af en optagelse, udført d. 8. december 2022 på min iPad fra et nodestativ i lokale 012 på DKDM, er et eksempel på en bevidst afprøvende tilgang. Her eksperimenterer jeg først og fremmest med den måde kroppen danner udgangspunkt for musikalske udfoldelser – ved at fjerne klaverbænken, sidde på gulvet, stille mig op, være unormalt tæt på tangenterne, bevæge mig anderledes end normalt, synge med, gestikulere, sige lyde, osv.

Optagelse 10

Lyd og video (07m08s)

<https://youtu.be/A5yirf0gcj8>

Også denne indspilning er et udklip af en improvisation, som må kaldes et eksperiment, udført 18. august 2022. Det var halvanden uge efter at jeg var kommet hjem fra et 10 dages meditationskursus i total stilhed. Jeg har inkluderet den første lange stilhed, hvor jeg sidder ved instrumentet med lukkede øjne. Bemærkelsesværdigt nok resulterer denne indfaldsvinkel ikke i stille og afslappende musik... Insisterende gentagelser præger denne improvisation.

Optagelse 11

Lyd og video (3m51s)

<https://youtu.be/gWSiV4o3OYU>

Optagelse fra øvning i Havesalen, DKDM, d. 03. november 2022. Denne optagelse er et eksempel på mit arbejde med stilhed, at lytte samt tidsfornemmelsen.

Optagelse 12

Lyd (12m25s)

<https://on.soundcloud.com/G8d88>

Optagelse på min telefon af improvisation under øvning i Vestervang Kirke, d. 29. december 2023. I denne improvisation, som igen indeholder flere forskellige sektioner eller musikalske plateauer, går jeg i særdeleshed også på opdagelse i et udtryk, man kan karakterisere som virtuost; der er flere hurtige passager end jeg før har givet mig i kast med. Dette er i høj grad ansporet af samtaler med Carsten.

Del 2: Essays – Placet experiri

Jeg sætter mig til rette for at skrive, og det føles på mange måder som når jeg sætter mig ved klaveret for at improvisere. Jeg sætter mig for at skrive, uden at vide hvor jeg skal hen med det. Jeg skal et nyt sted hen med det. Der er ikke meget man kan gøre i sit liv, som i sandhed er nyt. Men man skal aldrig afholde sig fra at forsøge. Jeg vil gøre et forsøg. Jeg har noget på hjerte, noget jeg gerne vil prøve at udtrykke i ord. Men jeg ved ikke på nuværende tidspunkt hvilke ord, hvilke sætninger, og hvilke tankestrømme jeg vil lade flyde ned gennem fingrene, ned på papiret. Hvordan passer ordene sammen, med hvilken rytme skal de fraseres, hvad forsøger jeg at vække i læseren? Ord, tale og skrift synes af og til at opføre sig på måder der ligner toner og musik.

Jeg leder efter ord om at improvisere i musik. Noget om at eksperimentere. At gå ud i noget ukendt. Med afsæt i en verden hvor musik fremstår som færdigdannede værker. Ord om at prøve noget af, og se hvad det bliver til. At lytte til stilheden, som er svanger med klang. At lade kroppen tale sit eget sprog. At vove at give slip på det sikre, det kendte. At sige farvel til kontrollen. At udvide sig, at vokse, at finde nye udtryksrum for oplevelser, følelser, erkendelser. At finde nye lag af udtryksmuligheder i allerede kendte værker. Det er jo noget ganske alment for musikere, og ikke spor iøjnefaldende, det der med at prøve noget nyt af ved sit instrument. Det er også sådan jeg finder den helt rigtige klang til netop det der sted i den der sonate af Brahms.

At eksperimentere er at gå på opdagelse langs grænserne for ens erkendelse. I videnskab foregår det ved at opstille hypoteser og prøve dem af. Hypotesen kalder på forestillingsevnen. Man må forsøge at forestille sig konsekvenserne af en bestemt handling eller udvikling. Kunstneriske intentioner manifesterer sig næppe som hypoteser, men forestillingsevnen er ikke mindre på spil, og den træner jeg når jeg eksperimenterer. Så spørger jeg: 'Hvad ville der ske, hvis jeg gjorde sådan her...?'

De følgende skrivelser er at betragte som essays – forsøg, sproglige eksperimenter – og ikke andet eller mere end det. Ganske lig de musikalske improvisationer de kredser om. De er forsøg på at sige noget nyt, eller sige noget gammelt på en ny måde, eller sige noget alment på min egen måde. At de er forsøg betyder at jeg forholder mig prøvende, reflekterende og forsigtigt spørgende; i sagens natur usikker på den form og det indhold, der skal vise sig. Det er altså ikke

så meget en fremvisning som det er en opdagelsesfærd. Jeg er måske i ligeså høj grad selv vidne til det som min læser er. Det finder genklang i improvisationen.

Målet er at give slip på de grænser, der holder mig til det kendte, og desuden de vaner der holder mig fast i det resultatorienterede. Endvidere at gå på opdagelse i mig selv og mit musikerskab. Det er en trang, en mulighed og måske en længsel der ligger dybt i os alle, tror jeg. Trangen til at bryde grænserne. Muligheden for at opdage noget nyt ved os selv. Længslen efter at give slip på idéen om et resultat eller en præstation, og lade livet vise sig som det er.

Det kunstneriske eksperiment handler om at vælge den frihed, der ligger i det endnu ukendte.

Det grænseløse

Som med det tomme hvide papir for skribenten kan stilheden omkring instrumentet være faretruende og massiv, for den der vil improvisere. Alt kan lade sig gøre, alt er muligt, alt er legitimt – og alt ligger så underligt nær intet! Jeg er åben, lad komme hvad der kommer vil.

Den musikalske improvisations væsen er åbenhed. Åbenhed over for alt det livsindhold, som har ført mig hertil, som har fået mig til på dette punkt i tiden at træde ind i det improvisatoriske rum og spille. Åbenhed over for alt det livsindhold, som jeg bærer med mig derind: Bjerge af ophobede oplevelser, følelser, tanker, sansninger, stemninger. Improvisationen som musikalsk udtryksform kan rumme det hele, den siger som udgangspunkt ja til det hele. Ja – her kan I komme til udtryk, her kan I artikuleres, med musikken som sprog.

Improvisationen er af samme grund søgende, spørgende. Den peger hen imod noget, der endnu ikke har vist sig, noget der skal komme. Musikken lukker sig op og forvandler stilhed og mørke til toner og lys. Den improviserede musik er musik som måske endnu ikke har fundet en fast form, men som er på vej derhen. Formen giver musikken grænser vi kan forholde os til, gør den begribelig. Det grænseløse i improvisationens måde at gestalte sig på kan for udøver og tilhører på en gang være nervepirrende og ubehageligt, men også spændende, opløftende og forløsende.

Improvisationen er nuets kunst. Men det nuværende øjeblik, musikken tager form i, er grænseløst sammenvævet med mængden af øjeblikke, der gik forud, og mængden af øjeblikke, der skal komme. Det er spil for galleriet, det der med 'her starter min improvisation – her slutter den'. Improvisationen er dybest set ikke adskilt fra det der skete før, og det der følger. Det er i det hele taget en konstrueret grænse, grænsen mellem improvisationen og det øvrige liv. Måske er jeg altid allerede i gang med improvisationen, før jeg sætter mig ved klaveret, før jeg kommer ind i rummet, før jeg beslutter mig for at ville improvisere, ja før jeg spiser morgenmad den pågældende dag. Eller endda: Måske er jeg lige nu i gang med den improvisation, jeg sætter mig ved klaveret for at give lyd om 10 år. I sidste ende kan jeg betragte livet som en lang improvisation. 'Gå aldrig ned fra scenen', sagde Peter Bastian. Gør hele livet til din scene, tag dig sammen, altid. Også når du er alene, også når du slapper af. Alle livets øjeblikke er en del af livets værk. Carsten siger om sin improvisationskunst at han 'tager del i universets rytme'. At han 'kommenterer noget der altid allerede er i gang'.

Det i sig selv grænseløse kalder på en ramme. Den skabende kunst er i sit nærværd vanvittige sigte på totaliteten af alt det, der endnu ikke findes, nødt til at finde sin begrænsning i en slags

form... Den fri improvisation er en slags fritsvævende kraft eller ånd, som kan finde ind i og iklæde sig alskens forskellige former. Den kan for så vidt dyrkes som det formløse og grænseløse væsen den er. Heri fornemmer jeg et vældigt epistemologisk potentiale, for det er en frihed og en formløshed der kan sanses... Det formløse er imidlertid også sværere tilgængeligt, og derved vanskeligere at formidle til et publikum. I den sammenhæng kan det være befordrende med en rammesætning. Det kan være en tidsmæssig ramme. Mine improvisationer har det med at folde sig ud i omegnen af otte minutter, det er selvfølgelig noget vanedrevet, men også noget der gør mig i stand til at betragte dem som afgrænsede forløb. Eller det kan være en løs idé om en arkitektonisk eller kompositorisk struktur, f.eks. at improvisationen udfolder sig i forskellige afdelinger eller 'satser'.

De sidste to år er jeg begyndt at interessere mig for den tid det tager mig at gå ind på scenen, hen til klaveret, og sætte mig ned på klaverbænken. Det er gået op for mig at denne tid og disse bevægelser også er en del af musikudøvelsen. Og jeg mærker at denne opmærksomhed gør det lettere for mig at give slip. De skridt jeg tager, den ene fod foran den anden, er en del af min vej ind i musikken. Jeg er allerede i gang med musikken når jeg sætter mig, eller jeg er i hvert fald allerede ankommet til det rigtige sted. Der er ikke et bestemt punkt i tiden hvor jeg kan sige til mig selv: 'Så, lige NU begynder din improvisation – nu er det om at være kreativ'. Det hjælper mig i en eller anden grad med at afværge eller i hvert fald afbøde den musikalske ækvivalent af angsten for det tomme papir.

Det er ikke mig der spiller

En gennemgående bemærkning fra mange erfarne improvisatorer er den om oplevelsen af at være *vidne* til musikken. Hvad ligger der i den erfaring – er det ikke dig der spiller eller hvad?

Jeg sidder dér ved klaveret, mine arme rækker ud efter instrumentet, i en inderlig og dog håbløs bestræbelse på at omfavne det som cellisten sin cello, mine hænder danser over de små grupper af to og tre sorte tangenter, mine fingre dykker ned til punktet hvor hammerhovederne kærtegner strengene, det er mig og min krop der gør alt dette, og dog har jeg oplevelsen af at det ikke er mig, der spiller; mit spil er så at sige 'anonymt', det er noget der blot og bart finder sted, det er verden der spiller musik, musik ingen har udtænkt eller sat sammen på denne måde, men som blot findes på denne måde, og det er mig der er det instrument, hvorigennem netop denne musik finder sin udvej, jeg bliver spillet, det spiller i mig, DET, som ikke kan defineres, men blot konstateres i oplevelsens singulære nærhed; og jeg er en lydhør resonansbund, som taknemmeligt og lydigt lader musikken passere gennem mine nervebaner, lader den komme frem og ud i det åbne; også jeg er en tilhører, jeg hører og ser og mærker det ske, men jeg ejer ikke de handlinger, der driver begivenheden frem, de forekommer mig ikke engang at være handlinger, men snarere naturlige processer, hændelser i naturen, ja hændelser frem for handlinger, de ligesom bare sker, utilsigtet, med naturens blinde vilje.

Det må hænge sammen med at heller ikke jeg *ved* hvad der skal ske lige om lidt. Men hvad vil det sige at vide? Jeg ved det i hvert fald ikke på en måde så jeg kan udtrykke det i ord. Jeg ved det ikke på en måde så jeg i tanken kan vende og dreje denne vished. Hvis jeg 'ved' det, så er det fordi kroppen ved det. Det er en viden der opstår i kroppen og forbliver der. De 'beslutninger', der får musikken til at gestalte sig på den og den måde – nu klinger den akkord, nu udvikler melodien sig i denne retning, nu opstår dette rytmiske motiv – er ikke bevidste beslutninger, de er beslutninger der tages og udføres i kroppens regi. Kroppen er hurtig til at omsætte viden til handling, meget hurtigere end tanken.

Lyt til optagelse nr. 4.

At være mig selv som musiker

Som klassisk musiker kan det godt være svært *at blive sig selv* i sin musik. Jeg bruger oceaner af tid på at opøve kunsten at være en anden. Jeg prøver ihærdigt at se verden fra en andens perspektiv og give dette perspektiv et levende udtryk. Dette er formidlerens, fortolkerens, udøverens lod. Har Debussy skrevet en bue og en prik så skal jeg spille det. Har Beethoven sat sit crescendo en halv centimeter til højre for slaget, så skal det først begynde der. At lave om på noderne for at finde sig selv i sin egen udgave af de musikalske idéer er ikke den klassiske musikers vej. Friheden og selvets mulighed ligger et andet sted. Et mere subtilt sted, jeg først kommer til efter et stort stykke arbejde. Hvis jeg giver mig selv lov til at komme dertil.

Det er en uhyre vanskelig balancegang, det med at kunne være sig selv og ikke være for meget sig selv. Særligt i de unge formative år. Som ungt menneske handler livet i den grad om at (af)søge sig selv og sin følelse af identitet. Samtidig er man som ungt menneske under en klassisk musikuddannelse tvunget til at sætte sig selv til siden og underordne sig: Nodebilledet, komponisten, læreren, kulturen... Først når man begynder at erhverve sig et eller andet form for musikalsk mesterskab giver det mening at bringe sig selv på banen. Det er og har altid været præmisserne i klassisk musik.

Der er altid faren for at jeg skjuler mig inde bag noderne. At jeg leger maskebal: Nu er jeg Mozart, nu er jeg Ives, nu er jeg Langgaard, nu er jeg Couperin. Hver gang spillet med stort musikalsk overskud, erhvervet gennem grundigt arbejde. Jeg kan på den måde vænne mig til at tage masker på. Noderne skal læses og realiseres, musikken skal forløses. Det er godt og værdigt. Men der er en fare for at jeg selv aldrig kommer til orde. Og som Kierkegaard siger kommer der en midnatstime, hvor masken skal tages af. Hvem står da der og kigger sig selv i spejlet? Hvem er jeg egentlig i musikkens selskab, når jeg ikke forsøger at være Mozart, Ives, Langgaard, Couperin – når jeg bare er mig selv? Som menneske har jeg en længsel efter at blive mig selv. Og ikke bare en længsel, men det er også min måske største livsopgave. Jeg kan ikke leve mit liv i bestræbelsen på at være andre. Jeg har muligheden for at blive mig selv, og jeg må gribe denne mulighed.

Samtidigt siger Peter Bastian, og han er ikke ene om at have fundet på den idé: Kom ud af billedet, bring dig selv af vejen! I samme toneart skriver Stephen Nachmanovitch: 'For art to appear, we have to disappear.'

Enhver musiker må finde sine egne teknikker og praksisser til at opretholde balancen mellem at være/blive sig selv og bringe sig selv af vejen. For mig har en improvisatorisk praksis i en eller anden grad tjent det formål. Når jeg improviserer bringer jeg mig selv i spil, direkte og uzensureret. Jeg viser mig som den jeg nu engang er. Man kan kalde det at musikken bærer en signatur, et personligt aftryk. Min egen stemme, sådan som den nu engang lyder, klinger i mine improvisationer.

En vanskelig opgave stod jeg overfor, da Carsten bad mig med ord at beskrive min 'kunstneriske signatur'. Hvad kendetegner mig som musiker og menneske, hvilke værdier og karaktertræk spiller jeg ud fra? Hvorfor spiller jeg i det hele taget? En del af mig vægrer sig ved at gå ind i denne slags overvejelser. Det kan virke selvcentreret og navlepillende. Jeg vil jo væk fra mig selv, blive et mere uselvsk menneske, spille for andre, glemme mig selv og mit store vestlige ego!

Men det slog mig at netop disse følelser jo også udgør en væsentlig del af mig, og det fundament min musik vokser på. Og vi klassiske musikere er nødt til at forholde os til os selv, hvis den musik vi spiller skal have ægthed, liv og nerve. Ja, vi spiller musik komponeret, frembragt, hørt, struktureret og beåndet af andre; vi forsøger at være tro mod den musikalske tekst. Men vi er også mennesker med tanker, følelser og oplevelser, mennesker som lever netop nu, og som bringer denne musik til udtryk netop nu. Vi er de instrumenter, denne musik klinger i, og hvordan vi end vender og drejer det får den det personlige vandmærke, vi hver især bærer i os.

At improvisere er at være prisgivet sin kunstneriske signatur. Jeg er i berøring med noget grundlæggende i min musikalske identitet når jeg sætter mig ved klaveret og giver slip. Den musik der klinger er på en særligt ren og uzensureret måde mig – på godt og ondt, så at sige, rå for usødet. Jeg tror imidlertid man kan lære at elske alt hvad der er frembragt i oprigtighed og oprindelig. Jeg er der ikke endnu, men jeg øver mig.

Der er god mening i at den kunstneriske signatur, bevidstgjort i et personligt reflekterende rum, forbliver en hemmelighed for omverdenen. Meningen er nemlig for mig at se slet ikke at vi skal sætte ord på den for hinanden. Det bliver hurtigt til et projekt med en helt anden dagsorden og motiveret af noget helt andet, nemlig lysten til at fremstå på en bestemt måde i de andres øjne. Kunstnerisk branding. Det betydningsfulde her er snarere at være sig selv bevidst om de dybere følelser og erfaringer, der udgør vækstgrundlaget for det kunstneriske virke.

Det kan i sidste ende sagtens ende ud i konkrete tankebaner og bevidst opdyrkede følelser i præstationsøjeblikket. Noget jeg kan holde mig til når jeg sidder der i stilheden og øver mig i at lade det komme der vil komme.

Stilhed – At lytte

Musikken tager stilhedens plads. Eller musikken finder sted der hvor stilheden også finder sted. Stilheden er altid musikkens konstitutionelle bagside, aldrig adskilt fra den, altid en del af den. Farverne findes ikke uden lærredet.

Kun i stilheden dukker livets skjulte dagsorden op. Den ligger hengemt, årvågent slumrende under al livets larm. Den venter tålmodigt på stilheden. Er jeg stille i tilstrækkelig lang tid begynder den at vise sig, som et skib der langsomt glider ud af vandenens morgentåge. Kun når stilheden virkelig har sænket sig bliver kroppens dybe sprog sanseligt.

Musikken er ligegyldig uden stilhed. Stilheden før, stilheden efter, stilheden undervejs. Det er i stilheden og pauserne at tyngdepunktet for dens eksistentielle betydning ligger. Stilheden er som døden, der i form af forgængelighed skænker livet betydning og gør det til noget sublimt. En evigt vedvarende musik uden stilhed mister sin berettigelse og mening. Vi musikere skal lære at elske og ære stilheden. Bringe den i forgrunden. Hvorfor spiller vi? På grund af stilheden.

Kun med afsæt i stilhed kan jeg virkelig lære at lytte. Ikke høre, men lytte. At høre er at modtage og registrere lyd fra omgivelserne. At reagere på en sansning. At lytte er aktivt at opsøge lyd. At forsøge at smelte sammen med det der lyttes til. Dykke ind i dets væsen, om muligt nå ind til selve livets lyd, universets lyd, som klinger i det. At lytte er at agere. Det er en slags selvoverskridelse. Det indebærer en bevægelse væk fra mig selv. Det er kun muligt med stilhed som udgangspunkt. Hjernens vanemønster er at registrere og reagere. Det er nu engang vores biologiske grundindstilling, og som sådan er det rigtigt nok hvad behavioristerne sagde om den menneskelige psyke for over 100 år siden. Vi får et sanseindtryk og reagerer på det. Som dyrene. Men vi kan ændre på hjernens vanemønster, hæve os op over det dyriske. Det er en vanskelig proces, som kræver stilhed.

Stilhed er virkelig et helt centralt element i en musikers arbejdsliv. Kun ved fra tid til anden at dvæle i stilheden kan vi vække den musikalske forestillingsevne, det indre 'gehør'. Det at kunne høre musik for sig, inde i hovedet, er uden tvivl en af de allervigtigste kompetencer for en musiker. Hvordan skal jeg vide hvordan jeg vil spille, hvordan jeg vil have det til at lyde, hvis jeg ikke kan høre det for mig? Hvordan skal en komponist skabe musik der endnu ikke findes, hvis det ikke er muligt at gå på opdagelse i den for det indre øre?

Jeg øver mig i at være i stilheden, når jeg improviserer. Jeg øver mig i at forholde mig lyttende, opsøgende. At høre noget for mig, og umiddelbart realisere det på mit instrument. Det synger i mig. Jeg øver mig i at høre sangen og oversætte den til klingende musik med min krop. Jeg har brug for stilheden, jeg forsøger at finde mig til rette i den. Til tider kan det føles som at det kun virkelig er muligt når jeg er alene. Stilheden kan være uudholdelig eller lammende i sociale sammenhænge. Men vi kan også lære at være stille sammen, og på den måde lukke op for nye fælles lytte- og erkenderum.

Lyt til optagelse nr. 11.

At tale

Musikken kan tage over, hvor ordene må give op. Musikken er følelsernes og det tavs sprog. Når jeg spiller kan jeg på et øjeblik sige mere end jeg ville kunne sige med tusinde ord. Når jeg lytter til musik kan jeg forstå kendsgerninger og forhold i livet som ingen ord ville kunne give mig indblik i. Musikken bærer i sig en mening og en betydning, som rækker længere end ordene.

Men musikken opfører sig samtidigt som et sprog. Der kan være den samme oplevelse af diskrepans mellem det tænkte 'indre' og det sagte 'ydre'. En slags relation mellem et indhold og en form. Og der kan netop være en oplevelse af at de to smelter sammen i det helstøbte, autentiske udtryk. At indholdet så at sige gennemlyser og bliver et med formen. Således poesien, således musikken.

Musikken kan som sproget splittes ad i mindre bestanddele. Som i sproget mister de gradvist deres betydning i denne opsplætning. Betydningen ligger i sammenhængen, i konteksten. Goddag, mand, økseskaft; eller: Måske junreq flere håndtaske hvor hårdt! Kæmpe ivrigt j f y tilbagevenden koáz „ imidlertid i r på sylte. Sproget mister sin mening når elementerne stilles tilfældigt op ved siden af hinanden. Det samme gælder musikken. Omarrangerer vi tonerne fra Beethovens udødelige melodi til Schillers digt An die Freude i tilfældig opstilling, mister den helt og aldeles sin mening og betydning.

Bogstaver bliver til ord som bliver til sætninger som bliver til sproglige landskaber af mening og betydning. Toner bliver til klange, rytmiske figurer og motiver, som bliver til melodiske og harmoniske forløb som på samme vis bliver til musikalske landskaber af mening og betydning. Og både det sproglige og den musikalske udsagn kan rumme en væsentlig 'merbetydning' – den mening, der rækker ud over det fremsatte, et slags betydningspotentiale. Sproget lever i tiden, om vi tænker, taler, skriver eller læser; og musikken lever på samme vis i tiden, om vi lytter, synger, spiller, eller studerer et partitur. I en gigantisk Mahler-sats gemmer sig et enkelt affraseret 'cis' på samme måde som der gemmer sig et enkelt 't' og et komma midt i en roman af Thomas Mann.

At improvisere er at bruge det musikalske sprog skabende. Vi kender det alle sammen, for vi giver os alle uafslægt af med sproglige improvisationer i det daglige liv. Vi taler eller skriver, uden på forhånd at være klar over hvordan vores sætninger skal udforme sig, og hvor de skal ende. Når vi formulerer os i sproget sker der ofte det at sætningens iboende tilbøjeligheder og naturlige retning gradvist viser sig idet den folder sig ud. Af og til stopper jeg op og overvejer

hvilket ord der bedst udtrykker min før-sproglige tanke eller fornemmelse. Det samme gør sig gældende i den musikalske improvisation.

Som antyd det kan den improviserende situation i musikken gentages i sproget. Det være sig i 'medieret' grad som det gør sig gældende i disse essays; eller i mere udpræget grad i sådan noget som automatskrift, eller i den litterære genre stream of consciousness. James Joyce bruger f.eks. sproget med stor virtuositet til at vise bevidsthedens fragmenterede væsen og de mange brudstykker af hverdagen som udgør dens indhold; jeg oplever det samlede sproglige udsagn som noget nært beslægtet med den musikalske improvisation.

Fornemmelsen for tidens gang

Jeg øver mig i at mærke tiden – Tiden, den ubrudte strøm der løber gennem alle tilværelsens øjeblikke og giver dem retning, betydning, sammenhæng – Jeg opdyrker den tidssans der i hellige øjeblikke gør det muligt for et menneske at *være* tid fremfor at *have* tid – Jeg ser vinden ruske i træernes grene – Jeg følger fuglens flugt med mit blik – Jeg ser sekundviseren foretage sin 360 graders rejse femten gange – Jeg ser mennesker løbe efter toget – Jeg løber selv efter toget – Jeg ser dag på dag rosen i haven folde sig langsomt og umærkeligt ud – Men hvad er hurtigt og hvad er langsomt? – Alt hvad jeg kommer i direkte, sansende kontakt med i dette liv går uforståeligt hurtigt, set i relation til universets tidslighed og de milliarder af år der ligger bag mig – Sneglens insisterende trækken sig henover græsplænen er et rasende splitsekund af vild aktivitet, set i forhold til den tid, der har formet bjergene på vores planet – Men også jeg kan lære at bebo tiden på en så fyldig og rolig måde at selv det langsomste og mest æteriske *adagio molto sostenuto* forekommer mig at være en eksplosion af energisk geskæftighed – Tidens gang er en subjektiv kendsgerning, der opleves i mit eget enestående perspektiv – Eller i dit, men på en anden måde – Improvisationens rum tillader mig at eksperimentere med og undersøge denne sans for tidens gang – Improvisationen holder mig fast i nuet – Den tvinger mig til at opdyrke nuet som noget der på én gang er unikt og enkeltstående, og synes at være det eneste der virkelig findes; og samtidig indstifte det i en uendelig lang række af nu'er, i den bevægelse som tiden forårsager i mit liv – Improvisationen tvinger mig på lignende vis til at opdyrke den enkelte tone, den enkelte akkord eller klang som noget i det nuværende øjeblik frit svævende og selvberoende; og dog konstatere denne isolerede hændelses betydning i forhold til den stilhed eller de toner der gik forud, og de toner eller den stilhed der skal komme – Musik er tid der klinger; den retning og bevægelse musikken synes at have er retning og bevægelse i tidens element – Fordi det musikalske foredrag i improvisationen ikke er forudbestemt, men kan gå i netop den retning der virker mest rigtig fra øjeblik til øjeblik, giver det i særlig grad mulighed for at dvæle ved og opdyrke fornemmelsen for musikkens tid.

Tiden glider uafslædt fremad, sommetider uendeligt langsomt, sommetider rasende hurtigt. Kan jeg holde den i hånden? Kan jeg lodde dybden af de øjeblikke jeg føres igennem? Med musikken som vejrtrækning og en roligt lyttende og aktivt spillende krop kan jeg være til stede i tiden, bebo den.

At acceptere det nuværende øjeblikks realitet

Jeg øver mig i at acceptere det nuværende øjeblikks realitet. Nu klinger den tone, den akkord, nu er det den og den melodi eller rytme, jeg spiller; flyglet og rummet klinger på denne måde i dette øjeblik. Nu har jeg det på netop denne måde imens jeg spiller. Det er blot og bart den virkelighed, der finder sted lige nu. Jeg iagttager alle disse hændelser og tilstande. Jeg forsøger at lade være med at reagere på dem. Jeg observerer objektivt. Jeg ønsker ikke at min improvisation skal forme sig på en bestemt måde. Jeg har ingen plan med den, ingen ambitioner foruden at lade den blive til det den vil. Det gør jeg bedst ved at forholde mig objektivt observerende, med den enkle intention at acceptere hvad der måtte komme, hvad der måtte ske. Jeg stiller mig til rådighed, jeg forsøger at lade mig fylde af en fornemmelse af gæstfrihed. Min krop og mit musikalske sind må være som Rumis gæstehus.

I sommeren 2022 var jeg på mit livs andet 10-dages retreat i stilhed. 10 dage med Vipassana meditation fra tidlig morgen til aften, 10 timer med lukkede øjne hver dag. Et langstrakt ritardando fra hverdagslivets *sempre vivace* til et markant langsommere tempo, som for mig indebar en radikalt anderledes tidsoplevelse, ro i sindet (ja, den er god nok), en oplevelse af forankring (i min egen krop såvel som i verden) og betydeligt skærpet sansning. De to ophold står tilbage i min erindring som nogle af de mest afgørende oplevelser i mit liv. Det er gået op for mig at meditation og improvisation står i forbindelse med hinanden i mit liv. Jeg ved at jeg i min musikalske verden længes og stræber efter den grad af fordybelse og det form for nærvær, som bliver muligt, når man er alene og stille i 10 dage. Det har på en måde gjort det tydeligt for mig hvor jeg gerne vil hen med musikken. Meditation er for mig et rum for opdyrkning og skærping af nogle af de vigtigste holdepunkter i mit musikerskab: Sansning og sanselighed, kropsligt nærvær, følelsesmæssig åbenhed, opmærksomhed og koncentration, samt viljen til at fortsætte projektet om at blive mig selv og præcisere mit menneskelige og kunstneriske udtryk; kort sagt et eksistentielt fokus.

Der er en vej jeg går, som er min egen, og som ingen andre i hele verden kan gå. Sådan er det at være menneske. Man er ene om sin vej. Umulig at forudane og forudsige er denne vej; dens præcise form og udfoldelse kan kun beskrives i tilbageblik. Set således fremstår den som helheden af alle de måder jeg er blevet mig selv på, alt hvad jeg her i livet har foretaget mig hvor jeg har taget vare på mig selv. Set fra nuet, med blikket rettet fremad, er det ikke muligt at beskrive vejen, men jeg kan lære at opleve mit levede liv fra øjeblik til øjeblik som en slags vandring på netop min vej, og der er en uendeligt dyrebar kvalitet i denne oplevelse. Jeg er blevet meget bevidst om i hvilken forstand jeg kan forstå musikalsk improvisation som en del af

den vej jeg går. Også fordi livet, forstået som denne uforudsigelige vej, i sig selv får en improvisatorisk kvalitet. At tilgå improvisationen på den måde hjælper mig til at se at al konkurrence er omsonst og meningsløs. Ingen kan være bedre til at være mig end mig selv. Min egentlige opgave er at turde tage de nødvendige skridt – ved instrumentet.

Musikalsk improvisation har meget at gøre med kunsten *ikke at reagere*. Vores gøre og laden i livet er fyldt med reaktioner. Reaktionen, spontant at forholde sig, foregår som oftest reflektorisk, men flyder ind i bevidstheden. Det er hjernens vanemønster. Jeg oplever noget: Nogen siger noget til mig, jeg ser skyer på himlen, min fod sover, jeg hører lyden af en trompet bag en lukket dør, nogen strejfer min skulder i køen på færgen. Jeg reagerer kropsligt og intuitivt på det, og tanker og følelser skyller ind i mit sind og fylder det ud. Jeg synes umiddelbart det og det, om det jeg oplever. Det er vurderinger, som altid allerede er foretaget på et kropsligt, præ-refleksivt niveau. Men det er vanemæssige vurderinger. Kan jeg lære at nulstille min bevidste forholdemåde overfor mine oplevelser, suspendere mine automatiske tanker og følelser og ikke tildele dem betydning? Så bliver det muligt rent faktisk at handle i overensstemmelse med det jeg erfarer, og ikke i overensstemmelse med det mine vaner fortæller mig, at jeg erfarer. I improvisationen giver det udslag i en åbning af mulige veje at gå.

Både musikalsk improvisation og meditation har, så vidt jeg kan se, et vigtigt mellemværende med en slags fænomenologisk indstilling til livet og den bevidste oplevelse. Fænomenologi er i sit udgangspunkt studiet af bevidsthedens fænomener, grebet i deres egentlige fremtræden forud for alle de domme og kategoriseringer der tvinger dem ind i en anden betydning end den, de i sig selv bærer. Som idémæssig strømning forplantede fænomenologien sig i det tyvende århundrede i filosofiske tankespor der tumlede med temaer som eksistens, i-verden-væren og kropslighed. Temaer som i den grad kan føles nærværende og relevante i konteksten af både meditation og improvisation. Selve fænomenologiens grundidé, at der findes en i væsentlig højere grad objektiv observation af bevidsthedsindholdet, som kræver en suspension af de spontane, automatiske fortolkningsmåder vi sædvanligvis forstår verden gennem, forekommer mig at være yderst berigende for forståelsen af hvad der er på spil for mig, både når jeg improviserer og når jeg mediterer. Det handler om sansernes rigdom. Om det grænseløse og altid allerede igangværende ved erfaringen. Om en tilbagevenden til en barnligt begejstret og 'forbløffet' perception af verden. Den fænomenologiske idé er en invitation til at give mig hen til min krops egen måde at være i verden på, og at lade den komme til orde – at lytte til den og mærke den. Og det hænger sammen med ikke at dømme, vurdere og reagere, men blot iagttage og konstatere. Det er et stærkt mentalt ankerpunkt for en improvisatorisk virksomhed.

Hej klaver

Som pianist møder jeg igen og igen et nyt instrument. Der er de mange flygtige bekendtskaber, hvoraf en del alligevel har fæstnet sig i hukommelsen. Den der prøve ved det forkølede Yamaha flygel på Vesterbro. En salig eftermiddag med et tungt og modent Steinway fra 1943 i St. Aegedien-kirken i Lübeck. Og så er der de bestående venskaber, instrumenter jeg vender tilbage til, med jævne mellemrum. Mit højt skattede Bösendorfer i Vestervang Kirke, med sin til tider spinkle og hårde, men oftest gyldne og syngende tone. Havesalens gamle Steinway, noget slidt, men med en følelse af visdom i tonen. Mit brune Blüthner derhjemme i stuen, som selv i ustemt tilstand taler klart til mig. Flygler og klaverer er som individer med hvem jeg opdyrker relationer. Finder nye dybder med tidens gang. Jeg øver mig i altid at opleve instrumentet som et 'Du' jeg henvender mig til. Det første, andet, tredje, tyvende, tusinde møde. Hej du, hvordan har vi det i dag? Jeg indleder en ny samtale. Eller jeg genoptager en vedvarende dialog.

Hvad kendetegner den gode samtale? Vi lytter til hinanden. Vi forsøger at forstå det indre liv der ligger bag hinandens udsagn og udtryk. Vi stiller spørgsmål til hinanden, fordi vi interesserer os for hvad der rører sig under overfladen. Vi arbejder sammen henimod en fælles forståelse, en fælles berigelse. Der opstår noget tredje, som er større end os tilsammen. Emergens; $1 + 1 = 3$. Improvisationen trives i en sådan følelse af dialog. Hvor hallucinatorisk det end kan forekomme at prøve at forstå flyglets indre liv, så kan selve denne antropomorfisme, denne metaforiske bevægelse bringe fantastiske ting med sig. Jeg spiller *som om* flyglet har intentioner, tanker, følelser, vilje. Jeg kan tage det så vidt at jeg siger til mig selv, at samtidigt med at dette flygel er mit instrument, så er jeg dette flygels instrument. Måske er det også sådan i visse samtaler med medmennesker – de rigtig gode og fordybede – at vi taler i hinanden, gennem hinanden. Vi giver hinanden stemme. Vi låner hinanden ord.

Det bringer mig igen på sporet af intuitionen. Hvad kan dette flygel vække i mig af spændende sanselige og musikalske kræfter? Der lever noget i mig som jeg ikke er herre over, som har sine egne lovmæssigheder og sin egen drivkraft, og jeg har brug for at noget uden for mig selv kan slå de rigtige strenge an i mig, så dette indre liv kan vågne. Mange musikere er fortrolige med den oplevelse, at forskellige instrumenter vækker forskellige dybder i deres musikalitet. Violinisten der en dag får en Stradivarius i hånden. Organisten der får lov at sætte sig ved orglet i Freibergs domkirke. Vi kender det alle sammen. Igen kommer jeg til at tænke på Peter Bastian, der havde denne her ide om at musikalitet er at være fertil som et æg, der er klar til at blive befrugtet.

At lære at aflære

Jeg forsøger at give slip. Jeg sidder ved klaveret og jagter en flig af friheden. Jeg forsøger at finde noget i mig selv der ligger hengemt bag årenes vidtstrakte oceaner af læring og vaner. Jeg forsøger at give slip. Jeg kommer med det samme til at tænke på barnet. Barnet, som endnu ikke er blevet fyldt op med ting det har svært ved at give slip på. Barnet, for hvem det synes helt naturligt at gøre ting vi voksne ville opleve som mirakuløse frisættelser. Barnet, som kun ser muligheder – hvis kreativitet er uforceret, ucensureret, uforudsigelig, uudgrundelig. Jeg vil gerne øve mig i at være det barn igen. Jeg vil gerne opdyrke den lette og naturligt frie tilgang til livet som jeg engang levedegjorde i mit spontane væsen. Som barn. Den kreative voksne er et barn der har overlevet, rigtigt.

Jeg er i færd med at lære at aflære. Jeg er stoppet fuld med lærdom og viden, kompetencer, indsigt og sofistikerede metoder. Og det er en fantastisk ophobning, den er guld værd, det er kulturens potente ressourcer, der har opbygget mig og gjort mig i stand til at forstå min livsopgave og rejse mig op imod den. Tak. Hvem er jeg der vil problematisere den. Hvad kan jeg sige andet end tak.

Men jo, der er også andet at sige. For indsnævring og fiksering har aldrig været meningen med kulturen, heller ikke den klassiske musikkultur. Mon ikke livets kurve er u-formet, i forholdet mellem hvor lang tid man har betrådt Jorden og hvor fri man er i stand til at føle sig; i forholdet mellem mængden af levet liv og i hvor høj grad man er i stand til at være sig selv. Som voksen skal jeg lære at sætte min kulturelle udrustning til side, tænke og handle forbi den, udenom den. Se verden på ny. Med det lille barns øjne, tage den ind med friske, uspolerede sanser. Genopdage sanseligheden i melodiernes byggesten, miraklet i klangen af en simpel treklang, vildskaben i bevægelsen mellem dissonans og konsonans, nåden i en vedholdende puls.

At slippe kontrollen er at turde levedegøre det barnlige, som jeg bærer i mig. Med et barnligt åbent og fordringsløst blik kan vi øjne det guddommelige i tilværelsen.

Hurtig komposition og den improvisatoriske kvalitet

At være eller ikke være – komponist...

Til vores andet møde sagde Carsten til mig, at han tror jeg er komponist. Et spørgsmål, der har rumsteret siden, er dette: Komponist, er det virkelig noget man enten er eller ikke er?

Komponisten skaber. Fortolkeren genskaber. Ergo er jeg komponist. Dog finder jeg en besynderlig glæde i det at undlade at fange mine improvisationer i nodelinjernes tremmeværk...

På flere måder er komposition og improvisation to vingeslag i den samme svanes flugt under himmelen. Der er dybe aflejringer af improvisationens gavmilde øjeblikke i alle kompositioner, og man finder løftet om et værk i enhver seriøs improvisation. Man kan ikke forberede det endnu-ikke-værende, det er en naturlov, at man må lade det folde sig ud i henhold til dets egne dunkle tilbøjeligheder. Skabelsesøjeblikket er netop et øjeblik – noget fuldkomment nuværende og spontant, en hændelse i tiden. Arnold Schönberg, hvis musik i manges ører og øjne fremstår gennemtænkt og sindrigt konstrueret, kaldte komposition for improvisation med et sænket tempo, og andre komponister gennem tiderne har sagt noget lignende, f.eks. Per Nørgård. Improvisation er en slags hurtig komposition. Komposition er langsom improvisation.

Flere komponister har talt om skabelsesprocessen som en slags 'diktat' eller 'oversættelse' af noget, der allerede eksisterer. Den samme følelse kender jeg glimtvis, og jeg deler den med mange erfarne improvisatorer. Det er også det der ligger i at være vidne til musikken.

Komponisten og værket er en historisk frembringelse, set i århundredernes gevaldige strøm. Før omkring år 1800 var der ikke den skarpe adskillelse af komponist og udøver som vi tænker ud fra i dag. Det var reglen frem for undtagelsen at de to roller var sider af den samme kunstneriske personlighed. To væsensforskellige sider, med hver deres mål og midler, men ikke desto mindre symbiotisk sammensmeltede i et individ, og derved uundgåeligt i konstant vekselvirkning og interaktion. Utallige kilder fortæller os den historie. Det at komponere synes at have været en naturlig konsekvens af et udøvende liv med instrumenterne; det at spille andre komponisters værker var øjensynligt et selvfølgeligt element i en dybtgående musikalsk dannelse, som udmøntede sig i flere musikalske aktiviteter. Som komponist kunne man slet ikke regne med at få sin musik udbredt hvis man ikke selv var i stand til at spille den. Det var almindeligt at et liv som professionel musiker indebar udøvende, fortolkende, skabende og pædagogisk aktivitet i én sammenblanding.

Man improviserede. Det var en tid hvor det at udøve musik i det hele taget var en medskabende aktivitet, og vigtige kunstneriske beslutninger var overladt til den udøvende i fremførelsens øjeblik. Musikkens 'objektive' eksistens var i højere grad end i dag defineret som en akustisk hændelse bundet til et bestemt tidspunkt og et bestemt sted. Den musikalske tekst var måske mere at betragte som en slags oplæg, en række anvisninger, som ikke beskrev et 'færdigt' værk, men som fordrede at den udøvende, som forventedes at være fortrolig med de stiltræk, der var almindelige for den pågældende musik, selv 'færdiggjorde' musikken. Det at improvisere var en naturlig lim mellem den kompositoriske og den genskabende aktivitet.

En tiltagende 'visualisering' – forstået på den måde at noget bliver mere og mere visuelt orienteret – henover generationerne af komponister, fortrængte improvisationen, i og med en opsplitning af den hele musikerpersonlighed i udøvende og komponerende roller. Nodebilledet tog til i kompleksitet. Der skulle specialister til at genskabe blækkets dans over papiret i klingende virkelighed. Da der omkring år 1900 for alvor blev udviklet en teknologi, der kunne gøre det flygtige musikalske øjeblik varigt, og indspilningsindustrien så dagens lys, tog udviklingen fart.

I dag dukker fænomenet improvisation op for den klassiske udøver som noget eksotisk; som noget radikalt anderledes end den vanlige arbejdsmetode, som er at indstudere nedskrevne værker, og genskabe dem på scenen og i indspilningsstudiet. I mine øjne indebærer enhver opførelse af et nedskrevet værk imidlertid væsentlige, om end i oplevelsen blot strejfvis, momenter af improvisation. Trods omhyggelig forberedelse og vedholdende repetition med det formål at kunne gengive en fortolkning så præcist som muligt, må jeg altid forholde mig til situationelle omstændigheder, når jeg opfører musik. Det er elementer, man ikke kan lægge sig fast på, før man sidder i det varme scenelys. I den ene sal må jeg gøre dette eller hint, for at finde frem til den rette klang, og for at få det musikalske budskab igennem. I en anden sal må jeg gøre noget andet. Den mesterlige pianist Krystian Zimerman forbereder efter eget udsagn op til fire forskellige fingersætninger til visse passager i de værker han spiller; i koncertsituationen og i mødet med salen, publikum, akustikken og stemningen træffer han sit valg.

Måske er det dette nærvær, i måden jeg forholder mig til den aktuelle kontekst, der gør den klassiske musik levende. Gør museumsmetaforen usand. Klassisk musik er i sidste ende aldrig reproduktion. Eller det må det ikke være. Det er musikalsk genskabelse; indstuderet musik fremført i et nuværende øjeblik. Guddommeliggørelsen af værket i sig selv må ikke berøve nuets genskabelse sin funklende storhed. Fremførelsen må formidle musikken som en konsekvens af

dette nuværende øjeblik – som noget der opstår her og nu. Det musikalske foredrag vinder altid i udtrykskraft og overbevisning når det hos tilhøreren fremlokker en følelse af noget improviseret. Ja, den improvisatoriske kvalitet er i virkeligheden en af udøverens højeste tinder.

Findes der da en bedre måde at blive fortrolig med den improvisatoriske fornemmelse, og opdyrke den som et udtryk, der kan blive den hemmelige ingrediens i en sublim fortolkning, end ved at give sig i kast med rent faktisk at improvisere?

Hele forestillingen om at den ideelle, fuldkomne opførelse handler om en præcis og nøjagtig gengivelse af komponistens intentioner, er måske ved at være forældet. Særligt med tanke på maskinernes evne til at udføre det de får besked på, og hvordan denne evne udvikler sig i accelererende takt. Måske kan vi frigøre et skjult potentiale i fortolkningsprocessen hvis vi fundamentalt set er i stand til at anskue udførelsen af klassiske værker som et rum for *problematisering* i stedet for *repræsentation*. Det handler måske om en nytænkning af konceptet om et værk. Kan den improvisatoriske praksis tilbyde et rum for denne form for refleksion?

Jeg synger

Det hele starter med sangen. Al instrumental tæft og ekvilibrisme er udsmykninger af sangen, som er menneskets første og sidste musikalske aftryk. Vi er til i musikken med hver vores individuelle musikalske stemme. Stemmen bliver anvendt sprogligt som symbol for min personligheds udtryk. Vi afgiver vores stemme for at tage del i fællesskabet og demokratiet. Og i musikkens verden taler vi også om stemmer og stemmeføring, også hvor der ingen sangere er involveret. Den sproglige symbolik og metaforik omkring stemmen har i musikken rod i en reel, fysisk kendsgerning: Sangstemmen er min direkte adgang til den musik, der bor i mig. Og det er det første personlige udtryk, jeg møder i mit liv. Allerede i livmoderen kan det lille barn fra halvvejs i graviditeten høre, og vænner sig hver dag til sin mors (og evt. andres) stemme i en grad så det kan genkende dem når det er født. Det er naturligt for børn at bruge stemmen til at synge. Med sangen er det muligt at give umiddelbart udtryk for sine følelser og oplevelser. Mennesker har sunget siden de blev mennesker. Dyr synger. Naturen synger.

DET synger, og det synger i mig. Stemmen er ørets udtryk, stemmen kan lære uden omveje at omsætte det af øret perciperede og give det tilbage til verden. Og min sangstemme er med i alt hvad jeg foretager mig på instrumentet. Min ikke specielt højt udviklede sangstemme, med sin ikke særligt store klang, som lader mange ønsker til musikalsk finesse stå uopfyldt tilbage. Den er altid med, for når jeg synger er jeg direkte tilstede i den musik der finder vej ud af mig. Jeg gemmer mig ikke bag teknik, jeg spiller ikke musik på afstand. Stemmen er det afstandsløse i musikken. Det potentielt totale nærvær. Andre behøver ikke i konkret forstand at høre min stemme, jeg kan lære virkelig at have den med i mit spil, men uden at sangen kommer ud af munden på mig. Men jeg forstår Glenn Gould, og alle andre, der som ham synger med imens fingrene danser over tangenterne. Jeg tilbringer meget tid ved klaveret syngende. Jeg synger med på mine improvisationer. Jeg synger med når jeg varmer op med Brahms-øvelser. Jeg synger med når jeg indstuderer: En fugeret passage, en sonatesats, et klaverakkompagnement, et hvilket som helst værk. Når jeg synger med føler jeg mig i stand til at bevæge mig *ind* i musikken. Jeg kan lukke den yderligere og mere grundlæggende op med min sangstemme. Stemmen er en nøgle. Og stemmen kan holde mig forankret i det flow, som er den musikalske udøvelse. Føler jeg at jeg mister grebet om flowet, er på vej ud, tænker for meget, distraheres af dette eller hint, så er sangen ofte vejen tilbage igen.

Jeg er som nævnt tidligere en af de mange, for hvem Keith Jarrett er en overordentlig strålende stjerne på musikhimlen. Og hans mange solo improvisationer ved klaveret er naturligvis noget jeg har fordybet mig i. Keith Jarretts righoldige vokalisationer, som varierer fra sang over

mumlende messen til støn og råb imens han spiller, har været genstand for megen opmærksomhed og kontrovers. For mig er der ingen tvivl: Alt hvad der kommer ud af ham af udtryk, lyde og bevægelser er vidnesbyrd om den dybe musikalske kilde, der vælder i ham. Af og til tænker jeg: Hvordan kan vi alle sammen lade være med at synge, når vi laver musik? Hvorfor fik vi denne vane? Jeg kender jo godt selv svaret på det spørgsmål. Men hvad vi vandt af seriøsitet, klarhed og renhed i det musikalske udtryk tabte vi måske i nærvær.

Jeg arbejder med dette bl.a. i optagelse nr. 5 og 9.

Jeg leger

For nylig blev jeg mindet om en gammel sandhed på en pose fra Forlaget Eksistensen: 'Det er kunstens funktion ikke at have en funktion i et samfund, hvor alt skal være nyttigt'.

Når jeg skaber, står jeg i legens tryllekreds. Det er Homo Ludens, det legende menneske, der bringer kunst til verden. Jeg har altid været klar over at jeg leger, når jeg improviserer. Men hvor og hvad er kvaliteten i at lege? Også leg kan fra tid til anden synes formålsløs, som en aktivitet uden funktion. Børn lærer selvfølgelig en masse om livet når de leger, og forbereder sig på den måde til situationer der rækker ud over legens grænser. Men vi voksne – hvorfor skulle vi dog finde på at lege?

Leg er forestillingsevns byggeplads. Leg er den menneskelige udviklings naturgivne motor. Legen inviterer livet til at lukke sig op og afsløre nye muligheder. At lege spiller en væsentlig rolle i det vi kan kalde et sundt liv – hvad det så end betyder. Både for børn og voksne. Endda for dyr. Det er et grundvilkår ved livet. I legen er det tilladt at gå på opdagelse, uden at gå efter noget bestemt. Prøve noget af. Tilfredsstillelsen ved at lege ligger ikke i det at opnå noget – tilfredsstillelsen ligger i selve den legende aktivitet. Legen tilbyder det ultimative nærvær. Leg er at leve i nuet, leg er flow og alt det de positive psykologer peger på.

At forskningen og statistikken viser os, at danske børn leger mindre end nogensinde, og i særdeleshed slutter med at lege i en yngre alder end hvad der før har været tilfældet, efterlader mig med en ubegribeligt trist følelse. Hvis børn ikke leger... Som om det ikke var slemt nok, at mange voksne aldrig gør det – især mange af dem der træffer beslutninger her i samfundet.

At spille musik er først og fremmest en slags leg. Alene den kendsgerning, at mange sprog har ét fælles verbum for at spille og at lege (f.eks. engelsk *play*) viser hen til den sammenhæng, jeg her tænker på. Det er vigtigt at værne om musikudøvelsens element af leg, selv når kunstens alvor og karrierens opslugende ambitioner tager fat. Det er nemlig som musikalsk legende, at vi opdager nye udtryk, nye forståelser og perspektiver, nye følelser, nye virkemidler, nye farver. Vi prøver os selv af i legen. Vi vandrer langs grænsen. Legen og eksperimentet er på den måde to sider af samme mønt. Legen er uforudsigelig. Derfor lader den én vandre kurven mellem frygt og fryd.

Et sundt musikerliv

Musik er balsam for sjælen. Musik kan for sindet have helende og helbredende kræfter. Det har man vidst i alle tider, og det er blevet undersøgt og artikuleret igen og igen, fra de gamle grækeres tanker om en kosmisk orden og himmelsk harmoni, til nutidens musikpsykologiske og musikterapeutiske forskningsfelt. Musik er sundt.

Det er ikke ensbetydende med at det er sundt at bruge sit liv på at være musiker. Det kan det uden tvivl være. Hos nogle af dem der har valgt en livsbane som musiker blandes passionen for at spille musik imidlertid med en række forhold og omstændigheder som kan skabe psykologiske udfordringer. I mange tilfælde handler det nok om at finde den rigtige balance i tingene, for de forhold jeg her tænker på er ikke nødvendigvis usunde i sig selv.

Perfektionisme er f.eks. et karaktertræk man næsten ikke kan undgå at udvikle i en eller anden grad, når man er en stræbsom klassisk musiker in spe. Perfektionisme har mange gode afledte konsekvenser – skærpelse af den kritiske sans, udviklingsorientering, opmærksomhed og grundighed, samt styrkelse af evnen til at sætte sig selv høje mål. Men jagten på det uopnåeligt 'perfekte' kan også drive én derud hvor man ikke kan bunde. Resultatet kan være dårligt selvværd, evindelig utilfredshed med opnåede resultater, arbejdsmani, overanstrengelse og udbrændthed; i sidste ende kan det utvivlsomt føre til f.eks. depression og angst. Der tales om at unge mennesker i dagens Danmark lever i en præstations- og perfektionskultur. Man finder uden tvivl perfektionismen på en række videregående uddannelser, og tilmed allerede på ungdomsuddannelserne (og i folkeskolen). I den klassiske musikkultur kombineres denne her perfektionisme så med to andre faktorer, som for mig at se kan skabe problemer.

For det første hviler uddannelsen af klassiske musikere på en lang tradition, hvoraf et centralt element er mesterlæren. At gå i lære hos en mester, og indgå i den særlige relation, dette indebærer, er altafgørende for ens udvikling som klassisk musiker. Der er så meget godt at sige om mesterlæren. Da jeg skiftede spor efter min bacheloruddannelse som pianist, og tilbragte tre et halvt år med at studere psykologi på Københavns Universitet, indså jeg på ny værdien af denne hævdundne traditionelle indretning på musikuddannelsen. Dels fordi jeg fik en faglig forståelse af det, men først og fremmest fordi jeg mærkede hvor anderledes det var at være studerende på universitetet, og sidde dér blandt 200 andre studerende i forelæsningssalen.

Men mesterlæren kan også i nogle tilfælde have sine mindre gode sider. Man kan være uheldig og havne i en uhensigtsmæssig eller endda usund relation til sin lærer. Hvordan man end

vender og drejer det, er det en meget personlig relation – også alle steder, hvor man tiltaler sin lærer ‘Professor’ og ikke er ‘dus’. Relationen er personlig, af den simple årsag at den musikalske dannelse er et yderst personligt foretagende, og at man ikke kan behandle det ‘derude’ i upersonlig objektivitet. Man er nødt til at være personligt til stede i det som elev. Det indebærer, at der er en sårbarhed til stede. Det er følelsesmæssigt risikabelt. Når det hos nogle kobles til en overdreven lydighed over for autoriteter, kan det medføre at grænser overskrides, som af hensyn til den personlige integritet og følelsesmæssige stabilitet burde opretholdes.

For det andet er grundpræmissen ved det at uddanne sig til musiker, at man skal optræde. Jeg tror mange unge musikstuderende har en kærlighed til at stå på en scene og spille den musik de elsker, og som de har arbejdet sig dybt ind. Men der er også dem, der egentlig ikke har det rart med at optræde. Og så er der masser af studerende – jeg havde nær sagt os alle sammen – som, om vi grundlæggende set kan lide det eller ej, fra tid til anden finder os selv i situationer hvor vi ikke føler os tilstrækkeligt forberedte, bliver overvældet af konkurrencementalitet og selvobservation, eller glemmer kærligheden til musikudøvelsen i et snævert fokus på at gøre det godt nok. Scenestærk er et udbredt fænomen. Der bliver brugt penge på betablokkere og terapi.

Improvisation er ingen mirakelkur, men jeg kender til dens positive effekter fra mit eget liv, og det bekræftes i studie efter studie. Når jeg improviserer må jeg forsøge at overbevise mig selv om, at jeg ikke kan gøre noget forkert. Det er lidt af et paradigmeskift, i forhold til den følelse, der er blevet mig indgydt gennem hele uddannelsessystemet (og ikke kun som musiker). Præstér, tak! Vis os om du er i stand til at gøre det vi vil have dig til! Træd ikke ved siden af! Det hele projekt om at udvikle improvisationen er i høj grad et projekt om at frigøre sig.

At improvisere er også nøgent og sårbart, og jeg er som tidligere beskrevet om muligt uendeligt til stede i det, med hele mit psykologiske apparat og alle mine erfarede følelser. Men netop derfor er det et rum for bearbejdning af ting, der er potentielt svære; jeg prøver ikke at slippe væk fra mine følelsesmæssige udfordringer, når jeg improviserer. Jeg er ved dem, og forsøger at lade dem komme ud i musikken, alt imens jeg opdyrker et accepterende og forstående sindelag. Jeg tager mig af mig selv når jeg improviserer. Det er næstekærlighed – til en selv.

Og så er der det næsten åbenlyse: Det er både sjovt og sundt at tillade sig selv at være Homo Ludens. Det er både sjovt og sundt at være skabende, at bringe sin kreativitet i spil. Det er både sjovt og sundt at gå efter den nære og ærlige dialog; med de musikere man spiller sammen med, med instrumentet og salen, med publikum.

Rytmer, toner, harmonier, taktarter, intervaller, tonearter

Der er så meget objektiv materialitet i den klassiske musik. Alle myriaderne af musikalske fænomener i både adskilthed og sammenhæng, som den klingende kunstart består af, og navnlig kan forstås og begribes igennem – musikteoriens og hørelærens bugnende værktøjskasser. Vi har det med at operere ud fra en forestilling om, at så snart musikken spiller, så behøver vi ikke være i det teoretiske sindelag mere. Så kan vi slukke for analysen. Og det er også for langt størstedelen af vejen helt og aldeles rigtigt. Musikteori og hørelære repræsenterer virkelig en andenordens-virkelighed, løsrevet og abstraheret fra den egentlige musikalske virkelighed. Og den analytiske attitude er i mange tilfælde noget der gør det umuligt for os helt at nå ind til kernen af den musikalske oplevelse. Den fuldkomne musikoplevelse, og det autentiske udtryk undslipper altid analysens fastfrysning.

Jeg føler imidlertid ofte (givetvis som så mange andre skabende kunstnere) at jeg kan anvende det musikalske maskineri og dets mange tandhjul, skruer og bolte som bevidst drivkraft til inspirationen – denne flygtige størrelse. Især når musikken af forskellige hemmelighedsfulde grunde ikke bare kommer til mig. Men også af og til som et aktivt valg af fokus. Af og til er det ikke en svælgende stemning eller et følelsesbrus der åbner op for sluserne, men f.eks. den simple nysgerrighed på sekundsammenstødets muligheder, eller idéen om et potentiale i bevægelsen mellem f-mol og E-dur. Eller jeg når at tænke, idet jeg sætter mig ved klaveret, 'fem ottendedele', 'Es-dur med en fis-mol ovenpå', eller 'synkoper'.

Det abstrakte har brug for det konkrete. For at bevæge mig videre ned ad den sti, der hedder udvikling af min improvisatoriske praksis, må jeg se på konkrete steder, jeg kan sætte foden. Begribelige skridt, jeg kan tage. Musikkens atomer, de minimale bestanddele, som isoleret set kan synes at svæve i et meningsløst tomrum, kan jeg tage op og vende og dreje i mine hænder, *i en tilstand af leg*. Så sker der noget magisk: Selv de små enheder får da en betydning, i mine hænder. Badet i musikalsk kærlighed og opmærksomhed kan et simpelt kvartinterval åbne en verden i sig selv. Der er ikke brug for mere. Dette lille fænomen kan bære en tildelt betydning, der gør det til et budskab fra højere magter.

Når jeg improviserer nørkler jeg med musikkens myriader af enkeltstående fænomener. Ikke som en håndværker, arkitekt, eller ingeniør; men som en digter, eller som et legende barn.

Det uforklarlige

Jeg mobiliserer alle mine ord og begreber, jeg stiller dem op i formationer og udtænker sofistikerede strategier for at afdække ad hvilke linjer og ved hvilke svage punkter de kan perforere musikkens mure, gennem hvilke snævre passager de kan snige sig ind i det hemmelighedsfulde rige, jeg vrider min hjerne og gennemlyser mit sproglige apparat, jeg taler og taler og skriver og skriver og tænker og tænker i en uendelighed; omend jeg formår at sætte ord på en helt masse fænomener, elementer og forhold i det musikalske så er det som om den dybeste mening med musikken helt og aldeles undslipper ordene, den befinder sig på et helt andet plan og i en helt anden verden end den ordene beskriver, for det forholder sig nemlig sådan med ord og med sproget som sådan, at det skaber en verden, som har sin egen mening og sine egne regler og love, og på rigtig mange punkter stemmer denne verden stort set overens med den sanselige og fænomenale verden, vores liv udfolder sig i, og som musikken bruser i, men på afgørende punkter kommer sproget til kort, og forbindelsen knækker, og vi indser at det er to forskellige verdner; og nu lyder det hele måske lidt som et tusindårigt ekko efter Platon, og som en talen idealismens senere bannerførere efter munden, men det er i virkeligheden nok bare et problematisk forhold ved det at være menneske, som vi aldrig rigtig kan løse endegyldigt, men fortsat må brydes med, det der med at sproget aldrig rigtig kan lodde dybden i vores sansning; desuden er sansning jo blot et ord, og måske ikke det rigtige, pga dets mange konnotationer, men det er jo også noget åndeligt-spirituel eller i hvert fald sandsynligvis metafysisk, som sproget har svært ved at indlemme i sit klare lys, og det er dimensioner ved musikken, som i den grad er væsentlige, eftersom musik ikke er dette objektive akustiske fænomen, som kan reduceres til noget målbart, men netop er en ireducibel kvalitativ oplevelse, der finder sted indenfor rammerne af en oplevende bevidsthed, og synes at pege på en forbindelse mellem alting, en sammenhæng, der i den grad virker vederkvægende i menneskelivet; 'Alt er forbundet', som Daniel Barenboim siger, og mange med ham, nemlig med den tanke at der er en grundtone under hele tilværelsen, på tværs af liv, tid og sted, noget der sammenbinder alle de fragmentariske livsforhold, og musikken peger netop på denne sammenbinding, repræsenterer den, giver os en mikrokosmisk oplevelse af en verden i sammenhæng, en verden hvortil sproget kun kan foretage en asymptotisk tilnærmelse.

At improvisere er opmærksomt at betragte menneskets gåde i musikkens spejl. Det er en verdslig nadver. Det er en søgen efter denne grundtone i tilværelsen. Den ene tone, som bærer alt. Carsten kalder det universets rytme, og Guds helnodetriol. Der ligger i improvisationen en åben invitation til Helligånden. Kald det hvad du vil – sproget er alligevel utilstrækkeligt i denne sammenhæng.

Hvad er det med mig og sproget? Jeg har skrevet floder af ord i mit liv. Jeg elsker at tale med mine medmennesker. Jeg har for det meste en drønende indre monolog, der udfolder sig inde bag ved alt det, jeg er optaget af. Jeg har med næsten vanvittig iver læst psykologi, som både i form og indhold boltrer sig i sprogets bølgende landskaber. Og hele vejen igennem har jeg været klar over, at det bestemt ikke altid er nemt for mig at skrive og tale. Af og til er det smertende besværligt. Og jeg kan slet ikke finde ord for hvor vidunderligt det var at være stille i 10 dage, og langsomt mærke hvordan den indre monolog blev bragt til tavshed. Hverdagskværnen. Sproget fylder så meget, og gør det svært for alvor at erkende stilheden.

Og her sidder jeg og prøver at formulere min oplevelse af, at sproget er utilstrækkeligt. Det er måske ikke brugbart for alle at tænke denne tanke – at der findes erkendbare regioner og bevidsthedslag i musikken, som sproget ikke kan nå. Men i min verden er oplevelsen evident. Det er ikke en objektiv kendsgerning. Det behøver ikke forholde sig sådan. Men enhver må for sig selv forsøge at finde balancen mellem det sproglige og det ikke-sproglige.

Kunsten er (også) at ville

Vi står i den første brænding af en teknologisk revolution, som kommer til at forandre vores liv gennemgribende de næste årtier. For to år siden havde det stadig været et kontroversielt udsagn. Siden foråret 2023 har vi været i en situation hvor de nye landvindinger indenfor forskning og design af kunstig intelligens har bragt forandringerne tæt på, og skabt konsensus om at 'noget stort og epokegørende' finder sted i denne tid. Også som kunstner føler jeg mig på en gang dybt berørt, fascineret og skræmt af udviklingen.

Hvori består det unikt menneskelige? – Hvad vil det sige at være menneske? Disse spørgsmål trænger sig langsomt op gennem substansen af alt det, vi fylder vores liv med. Med udsigten til et potentielt science-fiction-agtigt fremtidsscenario, hvor det kunstige og maskinelle er at finde overalt i vores liv, må vi samle os om en ny humanisme. Også kunstneren er på ny tvunget til at se på sig selv i spejlet.

At kunst handler om at kunne noget er ikke forkert – kunstneren udmærker sig ved sit usædvanligt udviklede og forfinede håndværk. Dette aspekt vil altid have en central placering i definitionen af en kunstner og en kunstart. Men der skal også vilje og intentioner til. Refleksion. Idéer. Visioner om de verdener, kunsten kan vise os. Indsigt i de menneskelige vilkår, i sindets landskaber, og i de almene oplevelser og værdier der danner grundlaget for vores fællesskab. Det er ikke nok at spille lige præcis som der står i noderne. Det ved vi godt alle sammen, men alligevel formår den klassiske musikkultur ikke altid at efterleve den erkendelse.

Jeg tror vi står ved slutningen af en epoke, som vi i tilbageblik vil se på som enestående og ejendommelig. Med indspilningsindustriens opblomstring, siden begyndelsen af det 20. århundrede, har den klassiske udøver forsøgt at leve op til en konvention om værkernes iboende, klingende sandhed – med meget få frihedsgrader. På Spotify kan jeg hurtigt finde over 100 indspilninger af visse kanoniserede værker, og mange af dem lyder ret ens.

Det improvisatoriske rum giver mig plads og mulighed for – med vilje – at træne netop *min musikalske vilje*. Jeg er nødt til at ville noget med de toner og den musik der kommer ud. Ellers er den ligegyldig. Ellers er improvisation et meningsløst, latterligt og tilfældigt foretagende. Netop idet musikken giver afkald på den stramme form, de hæderkronede metoder og det håndværksmæssigt-arkitektoniske tilsnit, vinder den i viljens betydning: Den fri improvisation er et ufiltreret, direkte udtryk for viljens styrke og sammenhængskraft i det pågældende individ, på det pågældende tidspunkt. Når jeg lytter til Carstens solo klaver improvisationer af den mere

fri og simple art, f.eks. musikken på pladerne *Dream Child* og *Sagn*, bliver jeg næsten væltet bagover af den stærke vilje eller intention der driver hvad jeg oplever som et usvigeligt, konsekvent og usædvanligt inderligt udtryk. Det giver virkelig skønheden en betydning der ikke kan begribes med ord. Den menneskelige vilje, den kan i sandhed røre.

Jeg henvender mig til mine tilhørere, jeg *vil* dem noget. Improvisationen er altid en slags invitation til dialog.

Det forbigående – det bestående

Tiden er ensrettet. Forgængeligheden ligger som et kategorisk orgelpunkt under tilværelsen, allestedsnærværende og kompromisløs. At ting forgår – årstider, øjeblikke, situationer, melodier, tilstande og menneskeliv – er et faktum man ikke kan forandre eller modarbejde, men kun besinde sig på. Man kan forsøge at leve sit liv i overensstemmelse med det. Musikken er bundet til tiden, og er derfor som kunstart forbigående, den ligesom lever og folder sig ud indenfor det forgængeliges domæne. Når den sidste tone har klinget ud er den forbi. Musik er tid, der klinger – før den giver efter for stilheden.

Vi mennesker har opfundet metoder til at gøre det flygtige og forgængelige varigt. I hvert fald varigt set ud fra et menneskelivs varighed. Mellem hulemalerier og kvarttonenotation udfolder sig vores trang til at strække det forbigående øjebliks oplevelse eller erkendelse til noget der rækker ud over sig selv, og i en eller anden forstand bliver bestående.

I den klassiske musik føles værkernes bestående karakter guddommelig, og opførelsens øjeblik som det undseelige og ydmyge menneskelige aftryk.

Der er en mirakuløs storhed og skønhed i det bestående, det der lever videre. Men der er en ligeså mirakuløs skønhed, omend mere diskret af væsen, i det forgængelige og flygtige, det der kun er der lige nu.

Som klassisk musiker bevæger jeg mig i en verden, hvor musik først og fremmest fremstår som bestående værker. Måske er denne tingenes tilstand årsagen til at jeg finder improvisationens karakter af noget kun nuværende både fascinerende og smuk, med et strejf af det tragiske. Måske er det fordi hele den klassiske musikkultur hviler på etikerens principper, at jeg finder en befriende sødme og storhed hos æstetikerens.

Det var Carl Sagan, der kaldte mennesket en måde hvorpå universet kan kende sig selv. Den takt, hvori vi oprindeligt blev til ud af stjernestøv, og hvormed vi igen en dag skal forsvinde som samme, er sat. Jeg er her for en kort stund, set i lyset af æonernes ufattelige omvæltninger. Forsøget på at trække musik ud af tidens øjeblik, ud af stilheden – *ex tempore, ex silentio* – er for mig et slags ekko af den bevægelse, der løfter os ind i livet og ud af det igen.

Afrunding

Den amerikanske altsaxofonist Lee Konitz har engang sagt: "For virkelig at improvisere, må man forberede sig på at være uforberedt. Og det kræver meget forberedelse!"²¹ At improvisere er at tage plads i det uforberedte. Det er ikke den mangelfulde forberedelse, men det forberedt uforberedte. Jeg håber at have vist med mit projekt, at fremfor at være ligeglad med alt, og med et skuldertræk beslutte sig for at se hvad der sker, kan forberedelser – i form af refleksion, bevidstgørelse, selvindblik, artikulation, dialog, følelsesfuld omtanke, besindelse, dekonstruktion og integration, inderliggørelse og opmærksomhed – hjælpe med at bringe én derhen, hvor det uforberedte ved at improvisere musik ikke er et spørgsmål om at være skruppelløs nok til uden omtanke at kaste sig i vandet, men evnen til at være en fisk når det gælder. Mit projekt er en del af min forberedelse til at være uforberedt.

Da jeg i sin tid formulerede de første tanker om dette projekt, i sommeren 2021, var jeg optaget af at forstå improvisation som et procesredskab for den klassiske musiker. Dengang skrev jeg følgende:

Jeg vil i projektet forsøge at definere nogle aspekter ved det at være klassisk musiker, hvor man kan forestille sig at en improvisatorisk praksis kan have betydning, som et stimulerende procesredskab. Det kunne være sådan noget som:

- Ørets evne til at lytte ind i musikken
- Personlig stillingtagen i fortolkningsarbejdet
- Øvelsen i at tænke som en komponist
- Opbygning af musikalsk identitet, og stræben efter autenticitet i det musikalske udtryk (at synge med; at finde sin egen stemme, også i overført betydning)
- Forholdet til kontrol, kontroltab og det at slippe kontrollen
- Forestillingen om musikken som et 'sprog' – udviklingen af 'taleevnen' (endvidere som det, der gør os i stand til at forstå andres musikalske 'tale')
- At holde fast i det barnlige og legende element i arbejdet med musik
- Opdyrkning af et umiddelbart forhold til instrument, rum og klang (umiddelbart, forstået som direkte, spontant, nærværende)
- At skabe et personligt psykologisk frirum ved instrumentet
- At øve sig i at deltage i en nødvendig dialog om den klassiske musik i fremtiden

²¹ Baxendale, 2021

Når jeg her ved vejs ende ser tilbage over mit projekt, går det op for mig at mit hovedfokus har været på særligt ét af de nævnte punkter: Det med den musikalske identitet og autenticiteten. Jeg kan huske at jeg dengang tænkte, at dette punkt jo i sidste ende er det mest centrale, men nok også sværeste at undersøge. Carsten har imidlertid været kompromisløs og insisterende. Han har vist mig, at det *er* en dør, der kan lukkes op, nøglen er lige her; og mindst ligeså vigtigt: Han har hjulpet mig med at finde et sprog, der med stort nærvær kan beskrive disse afgørende sider af min improvisationspraksis. Navnlig for det er jeg ham ubeskriveligt taknemmelig.

Jeg har i disse skrivelser fordybet mig i min indre musikalske kilde, for at finde mit spejlbillede i det mørke vand, og tegne den i ord. Og jeg har samtidigt henvendt mig til dig, kære læser – og til alle fagfæller og andre interesserede, med den forhåbning at disse sider, og de mange toner, der akkompagnerer dem, må lede til indsigt og udsigt. Det er i bund og grund måske noget med at være indadvendt på en udadvendt måde. Mit sproglige eventyr har mimet improvisationens vej: Når jeg improviserer, går jeg på opdagelse i mig selv for at finde frem til den musik, der klinger i mig; men jeg er samtidig vendt mod verden, for det er også dens klang, jeg leder efter. Det kommer over mig udefra – det er ikke mig selv, jeg stiller mig til rådighed for, men verden.

Jeg ser musikkens sproglighed og sprogets musikalitet gå i cirkler. Improvisationen er nok i sidste ende altid en dialog. Jeg og vi bliver vist aldrig færdige med den – selv ikke når den glider over i stilhed.

Kilde- og materialefortegnelse

Artikler og afhandlinger

Anderskov, Jacob (2016): Habitable exomusics, i: Haugland, Anne Gry (red.): Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed – antologi 2016 (pp. 195-215). Frederiksberg: Det Kongelige Danske Musikkonservatorium.

Baxendale, Jake (2021): Striking moments: Developing a flexible vocabulary for improvising using action research. Artikel fra universitetsspeciale, University of Auckland.

Bergstrøm-Nielsen (1976): Improvisation – et nyt fænomen i kompositionsmusikken efter 1945. DMT årgang 50 nr. 01 (pp. 26-31).

Haugland, Anne Gry (2017): Distancens kunst – refleksion og sommerfugleflugt i kunstnerisk udviklingsvirksomhed. I: Dam, A. E. Og Stidsen, M. (red.): Distancens patos. København: U Press.

Rothstein, Felix (2022): Hvad er et essay? (<https://litteratursiden.dk/artikler/essays-forsoged-det-usogte>)

Bøger

Berkowitz, Aaron (2010): The improvising mind. Cognition and creativity in the musical moment. Oxford University Press.

Sløk, Johannes (1964): Eksistentialisme. København: Berlingske Forlag.

Videoer, interviews, podcasts

Mortensen, John: 'Why classical musicians can't improvise'
(https://youtube.com/playlist?list=PLpyMjpj5yGK3pNSSev_5dBoU1yvjEVIYc&si=Lew99YKiKNq7DcQf)

Mortensen, John: 'Ten questions on improvisation' (https://youtu.be/kG1a-OzIjug?si=B40-Q83DuXWXDjk_)

Interview med Krystian Zimerman (<https://youtu.be/j6PpDQ6miBg?si=N6dNk3UNM4vI6B7G>)

'The art of Improvisation', dokumentar om Keith Jarrett
(https://youtu.be/mb1WlaQaU68?si=rgikn_XC5usJLmZY)

'Ramt af kunst' (radioudsendelse på P2), samtale mellem Carsten Dahl og Sigurd Barrett

'Neuroscience of improvisation' (podcast med Bradley Vines), i særdeleshed episoden
'Improvisation in Western Classical Music, with pianist Mira Sundara Rajan'

'WTF Bach' (podcast med Evan Shinnars), episode 8: Interview med Brad Mehldau

Samtale mellem Peter Bastian og Lars Muhl
(<https://youtu.be/Lvpzrh1KYgE?si=VCGNotDZ8oyv253U>)

Kilder anvendt eller berørt i essays

Barenboim, Daniel (2009): Everything is connected. London: Weidenfeld & Nicolson.

Bastian, Peter (1987/2013): Ind i musikken. København: Gyldendal.

Bastian, Peter (2011): Mesterlære – en livsfortælling. København: Gyldendal.

De Assis, Paulo (2018): Logic of Experimentation. Rethinking music performance through artistic research. Leuven University Press.

Kjeldsen, Jens (1999): Den klingende orden. København: Forlaget Systime.

Ladano, Kathryn (2019): Free improvisation and performance anxiety in musicians. In: Heble, A. & Laver, M. (ed.): Improvisation and Music Education. London: Routledge.

Nachmanovitch, Stephen (1990): Free Play – Improvisation in life and art. New York: Penguin Putnam Inc.

Smith, Jonathan (2020): The dynamics of composer-performer relationships. Doctoral thesis, University of Toronto.

(https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/103388/4/Smith_Jonathan_Edward_2020_11_DMA_thesis.pdf)

Joyce, James (1916/1962): Portræt af kunstneren som ungt menneske. København: Gyldendals Forlagstrykkeri.

Kierkegaard, Søren (1843/2013): Enten-Eller. København: Gyldendal.