



DET KONGELIGE
DANSKE
MUSIKKONSERVATORIUM

MUSIKEREN I SPEJLKABINETTET

– Refleksioner over refleksionen i tre
kuv-projekter

Af Bine Bryndorf, Søren Rastogi, Morten Zeuthen
og Anne Gry Haugland

En udgivelse fra KUV-Forum, DKDM 19. marts 2017



INDHOLDSFORTEGNELSE

Baggrund	3
Selvmonitorering og selvrefleksion.....	3
Refleksionens mange former	5
Refleksion i kunstnerisk praksis – forslag til en beskrivelse.....	8
1: Frihed og kontrol	9
2: Den spillende og den lyttende krop	11
3: Spring og genveje – den niveaudelte opmærksomhed.....	15
Spejlbilleder.....	17

BAGGRUND

I 2015-2016 fandt en række møder sted i KUV-Forum¹ mellem tre musikere på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium (DKDM). Fælles for de tre musikere var, at de alle i den periode arbejdede med større Kunstnerisk udviklings (KUV)-projekter. Søren Rastogi, pianist, arbejdede med projektet *Forming Performing*, som blandt andet indebar, at Rastogi skulle filme og reflektere over sin egen øvning. Bine Bryndorf, organist, arbejdede med projektet *Den genfundne klang*, som indeholdt refleksioner over kontekstens betydning (i dette tilfælde en unik sammenhæng mellem et originalt manuskript og et instrument) for hendes tolkning af et centralt dansk orgelværk, nemlig Carls Niensens *Commotio*. Endelig var Morten Zeuthen, cellist, optaget af arbejdet med udformningen af en teori om strukturering af øvning, *Close the Door behind you*, med fokus på en iterativ tilgang til forskellige reflektive øvefaser. Ved møderne deltog Anne Gry Haugland, DKDMs KUV-rådgiver, som her havde rollen som facilitator med det mål at udvikle det reflektive fællesrum mellem projekterne.

Møderne var i sig selv et eksperiment. Vi ville gerne udnytte den synergi, som vi var sikre på ville opstå, når projekterne fik lov til at klinge sammen. Vi ville samtidig gerne give vores bidrag til at udvikle en KUV-kultur på DKDM, der tager udgangspunkt i konkrete projekters problemstillinger og behov – en ambition, der lægger sig i forlængelse af den strategi kaldet ”KUV-revolution nedefra”, som DKDM arbejder med. Følgende tekst er skrevet i samarbejde mellem os alle fire, og teksten opsamler og formidler en række af de temaer, som vi kredsede om på møderne. Teksten består mestendels af fællestekst (som denne), men den rummer også passager, hvor de enkelte musikere forankrer stoffet i specifikke erfaringer fra deres respektive projekter. Disse passager er markeret i teksten med kursiv.

SELVMONITORERING OG SELVREFLEKSION

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV) er kendetegnet ved en kobling mellem kunstnerisk praksis og refleksion. Det er et gennemgående træk ved mange KUV-projekter, at refleksionen i større eller mindre grad rummer et element af selvrefleksion, ja måske ligefrem selvmonitorering. KUV-udøveren bliver sit eget undersøgelsesobjekt. De tre omtalte projekter er ingen undtagelse, og netop selvrefleksionen var et af de emner, der blev diskuteret under møderne. I alle tre tilfælde var det tydeligt, at refleksionen over den kunstneriske praksis virker tilbage på selvsamme praksis – i nogle tilfælde som en tilsigtet strategi, i andre tilfælde som et tilsyneladende mere problematisk vilkår for selve projektet. Alle tre projekter insisterer på, at den reflektive del af den individuelle øveproces er en væsentlig del af den kunstneriske praksis, men de arbejder så at sige med refleksionen på forskellige niveauer.

¹ KUV-Forum er et forum, der samler, faciliterer og udvikler KUV-arbejdet på DKDM.



Rastogis projekt er måske det projekt af de tre, der sætter spørgsmålet om selvrefleksion mest på spidsen. I *Forming Performing* er det først og fremmest ønsket om netop at kunne beskrive og forstå, hvad der sker under øveprocessen, som er bærende. Meget hurtigt er det dog blevet tydeligt, at blot det at sætte sig for at undersøge øvning, ændrer øvningen – i Rastogis tilfælde, hvor metoden er at videooptage og efterfølgende analysere sin egen øvning, viste det sig, at blot det at begynde optagelsen ændrede den måde, som Rastogi øvede på og det i en grad, som han ikke havde forudset. Det er velkendt, at det at undersøge et fænomen ofte indvirker på fænomenet, der ønskes undersøgt – det er et vilkår, som også videnskabelige undersøgelser kan være underlagt. I praksis viste problemet sig dog at være mindre end først frygtet i *Forming Performing*. For nok var den neutrale, objektive registrering af øvningen ikke mulig, men Rastogi kunne forholdsvis nemt registrere, hvad der *ændrede sig*, når optagelsen begyndte. Det vil sige, at han, gennem den ændring af praksis, som optagelsen medførte, fik blik for, hvordan praksis plejede at være.

I *Close the door behind you* forsøger Zeuthen at styre den selvrefleksive og ikke mindst selvevaluerende del af øveprocessen. Hans pointe er, at for at øvningen skal blive effektiv og føre frem til en sikker performance, må den inddeles i faser med hver sin form for refleksion og evaluering. Det er altså den spontane og uudtalte refleksion indbygget i selve øveprocessen, som Zeuthen gennem sit projekt sætter ord på og søger at systematisere med det mål at gøre den til et mere bevidst og dermed mere effektivt redskab i processen fra indstudering til opførelse. Udfordringen i *Close the door behind you* er ved første øjekast altså ikke så meget den, at praksis, som man vil undersøge gennem refleksionen, ændres, idet det refleksive blik kastes på den. Projektet bygger jo netop på oparbejdelsen af et bevidst refleksivt element i øvepraksis. Udfordringen synes snarere at være, at Zeuthens metodiske greb kræver en beskrivelse og ikke mindst en forståelse af den meget komplekse, spontane og intuitive refleksion, som Zeuthen forudsætter som del af øveprocessen. Spørgsmålet er, om man kan optimere og styre en proces, der er så vanskelig at forstå og forklare? Svaret kunne være det indlysende, at musikere ikke gør andet end netop dét: At arbejde med stadig optimering af en proces, der er ubeskrivelig i sin kompleksitet – en proces, hvis mål er ”den højeste kunstneriske kvalitet” (i sig selv et vanskeligt begreb at definere). Udgangspunktet for Zeuthens øvestrategi i *Close the door behind you* er da også erfaring frem for analyse: Hovedtanken i hans strategi kommer fra mange års erfaring som cellist og som underviser – han *ved* med andre ord, hvad der virker. Hans ærinde i *Close the door behind you* er således todelt: dels at formidle denne viden og dels at forstå, *hvorfor* det virker.

Den genfundne klang går fra et refleksionsmæssigt synspunkt mere ubekymret til værks i den forstand, at Bryndorf i sit projekt udvider og udvikler den refleksive proces i arbejdet med et værk i den givne kontekst. *Den genfundne klang* opererer

således ikke med noget skel mellem den normale kunstneriske praksis og den øgede og formidlende reflektive bevidsthed i selve projektet, og den bevidste refleksion indebærer heller ikke en analyse af den mere spontane, ubevidste refleksion i den kunstneriske praksis. De to former for refleksion lægger sig snarere i forlængelse af hinanden. Men *Den genfundne klang* sætter alligevel fokus på, hvilke elementer, der indgår i refleksionen (ubevidst såvel som formidlet), når projektet spørger til, hvad ændringen af kontekst gør ved de kunstneriske valg, der træffes i processen fra øvelse til performance. Og dermed peger *Den genfundne klang* på et forhold, som der ikke ofte tales om i forbindelse med KUV, nemlig forholdet mellem skabende og udøvende kunst.

En af de ting, som Bryndorf argumenterer for i *Den genfundne klang* er, at Carl Nielsens *Commotio* (1931) kan (og bør) betragtes som et historisk værk, der i forlængelse af interessen for historisk opførelsespraksis vil vinde ved at forstås og fortolkes under hensyntagen til den historiske kontekst, det er skrevet i. *Den genfundne klang* viser således i særlig grad den udøvende musikers kreative proces som en proces sammensat af teknisk strategi, kropslig indlæring, historiske studier af bl.a. instrumenter og nodemateriale, og som det vigtigste: kunstneriske valg. I øvrigt en forståelse af den kreative proces, som gælder alle tre projekter. Fælles for de tre projekter er, at de insisterer på en samtidighed af alle elementer. De gør dermed alle op med en forestilling om de kunstneriske valg som et oplyst valg, der træffes efter at alt det øvrige arbejde er gjort – en forestilling om, at musikken først kan sættes fri, når teknik, research og indlæring er på plads. I stedet arbejder alle tre projekter med den antagelse, at de kunstneriske valg er med hele vejen igennem og på flere forskellige niveauer.

REFLEKSIONENS MANGE FORMER

Når vi taler refleksion i forbindelse med kunstneriske processer og i forbindelse med KUV, har vi brug for et særdeles nuanceret refleksionsbegreb. Refleksionsbegrebet har været meget fremtrædende i de sidste årtiers diskussioner af viden og læring. Spørgsmålet er, om den udvikling af refleksionsbegrebet, der har fundet sted, er fyldestgørende, når det gælder forståelsen af refleksionen i KUV (herunder de tre KUV-projekter, som vi her tager udgangspunkt i), eller om det kunstneriske felt kræver noget særligt af refleksionsbegrebet?

Den amerikanske filosof Donald A Schön (1930-1997), som har spillet en stor rolle i diskussionen af refleksionsbegrebet, skelner mellem ”refleksion-i-handling” og ”refleksion-over-handling” – en skelnen, som giver god mening i denne sammenhæng. ”Refleksion-i-handling” er den form for refleksion, som finder sted, når viden, erfaring og intuition glider sammen i selve handlingen. Denne form for refleksion er ikke nødvendigvis bevidst hos den reflekterende, men indgår som en del



af den faglige kompetence, som den reflekterende – i dette tilfælde den professionelle musiker – har opbygget. Dette kunne være under arbejdet med at lære et værk udenad. Over for denne type refleksion stiller Schön ”refleksion-over-handling”, som er en efterfølgende tankevirkosomhed over proces og konsekvenser i det, som er hændt. Dette kunne udfolde sig under musikerens analyse af, hvilke typer passager der er særligt vanskelige at huske, som det for eksempel ofte er tilfældet, når musikken bevæger sig i store intervaller frem for trinvist. KUV-arbejdet befordrer i høj grad ”refleksion-over-handling”, blandt andet som middel til at bevidst- og synliggøre den stadige ”refleksion-i-handlingen”.

Denne skelnen mellem de to former for refleksion stammer fra Schöns bog *Den reflekterende praktiker - hvordan professionelle tænker når de arbejder* (1983) – en bog, der har været med til at sætte rammen for udviklingen af refleksionsbegrebet gennem de seneste årtier. Den danske professor Steen Wackerhausen² skelner tilsvarende mellem to former for refleksion, nemlig 1. og 2. ordens refleksion, hvor 1. ordensrefleksionen er den refleksion, som man løbende foretager inden for sit fag, når man løser problemer – en instrumentel og problemløsende refleksion, hvor man tænker *med* traditionens begreber og sædvaner. 2. ordensrefleksionen er en refleksion, der medtænker 1. ordensrefleksionen – som netop reflekterer *over* og ikke *med* det sædvanlige begrebsapparat. 2.ordenrefleksionen kræver, at man træder et skridt bagud i forhold til sin sædvanlige praksis, og som Wackerhausen siger ”bliver fremmed for sig selv”.

Denne skelnen mellem 1. og 2. ordens refleksion, mellem refleksion *i* og *over* handling, kan bruges til at beskrive en del af den refleksion, der finder sted i de tre projekter:

I *FormingPerforming* ligger en del af projektets kerne i at udfordre 1.ordensrefleksionen ved at underkaste den et 2.ordensrefleksivt blik. Schön citerer Geoffrey Vickers for at påpege, hvordan ”vi er i stand til at genkende og beskrive afvigelsen fra normen langt mere præcist, end vi er i stand til at beskrive selve normen”³. Tilsvarende skaber video-optagelsessituationen en afvigelse fra det normale i øve-processen, som gør Rastogi i stand til at sætte ord på, hvordan denne proces afviger fra den normale øveproces – og derigennem få en indsigt i, hvordan hans 1.ordensrefleksion normalt forløber.

² Steen Wackerhausen: ”Erfaringsrum, handlingsbåren kundskab og refleksion” fra skriftserien *Refleksion i praksis*, Aarhus Universitet 2008. (http://ruml.au.dk/fileadmin/www.ruml.au.dk/skriftserier/refleksion_i_praksis/wackerhausen.pdf)

³ Donald A. Schön: *Den reflekterende praktiker. Hvordan professionelle tænker, når de arbejder*, Århus 2001, side 54.

I *Den genfundne klang* udfordrer Bryndorf sin fortolkning af et for hende særdeles velkendt værk ved at arbejde med en ny registrering på orglet. Da hele projektet er bygget op omkring en nysgerrighed efter, hvordan værket kan have været spillet i sin samtid, kan Bryndorf ikke læne sig op af moderne opførelsespraksis – et forhold, der gælder hele tidlig-musik-bevægelsen. Arbejdet med at forstå et værk i lyset af dets samtid kalder på en tværfaglig tilgang, hvor musikeren i særlig grad må bevæge sig væk fra sit instrument og f.eks. studere skriftlige kilder samt musik- og instrumenthistorie. En del af Bryndorfs metodiske greb er således at overføre den refleksive og tværfaglige tilgang, som vi kender fra HIP, til et nyere værk, for dermed at åbne for en ny forståelse af værket. Dette greb bliver så at sige hendes værktøj til at blive ”fremmed for sig selv”.

Close the Door behind you kan ses som et resultat af en 2.ordensrefleksion, hvor Zeuthen analyserer og udfordrer den gængse måde at øve på. Resultatet bliver en øve-strategi, der på samme tid opsummerer og formidler viden opbygget gennem mange års praksis. Når Zeuthen kalder sit projekt *Close the Door behind you* er det, fordi denne øvestrategi deler øveprocessen op i en række faser (beskrevet som metaforiske rum). Disse faser skal gennemløbes fase for fase i en bestemt rækkefølge, således at musikeren, når den ene fase er afsluttet, skal ”lukke døren bag sig” – det vil sige betragte denne fase som afsluttet og træde ind i den næste fase uden at ”gå baglæns” i processen. En strategi, som i sig selv kræver et vist mål af ”træden ud af sig selv”. Hver af øveprocessens tre faser, som alle indeholder en stor mængde 1.ordens refleksioner, afsluttes med en regulær konklusion, en 2.ordensrefleksion. Dette styrker den tekniske og kunstneriske progression, som ellers kan strande i et morads af indbyrdes forbundne udfaldsrum, såvel praktisk, teknisk som kunstnerisk.

Det giver altså god mening at se de refleksive bevægelser i de tre projekter i lyset af en generel opdeling af refleksionen i refleksion *i* og refleksion *over*, i en 1.- og en 2.ordensrefleksion. I alle tre tilfælde øges bevidstheden om, hvordan normal praksis fungerer, ligesom denne praksis udfordres gennem refleksion. Men samtidig er beskrivelsen af 1.ordensrefleksionen og af al den tavse viden⁴, den indeholder, netop udfordringen i denne proces. Det blev meget hurtigt klart i arbejdet med de tre projekter, at den klassiske musikers proces med at tilegne sig et værk er en meget kompleks størrelse, og at selve det at udvikle en forståelse af og et sprog for denne

⁴ Tavs viden er et begreb, der dækker over viden, der vanskeligt eller slet ikke lader sig overføre fra en person til den anden ved hjælp af sprog (mundtlig såvel som skriftligt). Tavs viden kan f.eks. være kropslig funderet eller den kan ”bo” i vaner og traditioner i et socialt fællesskab eller på en institution, f.eks. et konservatorium. Begrebet ”tavs viden” stammer fra den ungarsk-britiske kemiker og filosof Michael Polanyi (1891-1976) bog *The Tacit Dimension* (1966), og det har efterfølgende vundet vid udbredelse.



proces uden at forsimple den med henvisninger til alene ”motorisk indlæring” eller ”kunstnerisk intuition” er en stor og vanskelig opgave.

Kompleksiteten og vanskeligheden ved at finde adækvat sprog gælder ikke alene beskrivelsen af kunstneriske processer – tilsvarende gør sig gældende i andre processer, der indeholder en stor mængde refleksion *i* handling. Schön gør opmærksom på, at disse processer ofte opleves som intuitive af dem, som tager del i dem, og at det ofte er nødvendigt at skabe et helt nyt sprog for overhovedet at kunne beskrive dem endsige reflektere over dem.⁵ På dette punkt adskiller refleksionen over kunstneriske processer sig altså ikke fra refleksion over andre komplekse processer. Men for at vende tilbage til det indledende spørgsmål om, hvorvidt der kræves noget særligt af refleksionsbegrebet i KUV, er det oplagt at pege på ”kunst” som et element, der indgår i refleksionsprocessen – både når det gælder refleksion *i* og *over* praksis. Vi taler om ”kunstneriske valg”, om ”kunstnerisk intuition” og om ”kunstnerisk kvalitet”. Et refleksionsbegreb i KUV skal med andre ord inkludere et begreb om ”det kunstneriske” – både når det gælder udviklingen af et sprog for beskrivelsen af refleksion *i* handling, og når det gælder refleksionen *over* handling f.eks. i KUV-arbejdet. Det begreb, der er brug for her, er vel at mærke en forestilling om ”det kunstneriske” som et praksisbaseret begreb, som kan være med til at forankre en overordnet diskussion af det æstetiske i en konkret, individuel kunstnerisk praksis. Det er ikke ambitionen at kunne definere et sådant begreb i denne artikel, men i vore diskussioner af de tre projekter har det været en ambition at sætte fokus på ”det kunstneriske” i beskrivelsen af den refleksion, der foregår *i* den kunstneriske praksis. Med andre ord at søge at udvikle et sprog til beskrivelsen af denne praksis, som medtænker og artikulerer ”det kunstneriske”.

REFLEKSION I KUNSTNERISK PRAKSIS – FORSLAG TIL EN BESKRIVELSE

De diskussioner, der opstod i mødet mellem de tre projekter, kredsede om, hvordan den refleksion, der foregår *i* den kunstneriske praksis (1. ordens refleksionen) kan beskrives og forstås. Hvad får musikeren til under øvningen at gentage lige netop den passage? Hvordan træffes beslutningen om, hvor mange gange den gentages? Hvad er det for en viden, der ligger bag oplevelsen af, at ”noget falder i hak”? Hvordan er forholdet mellem de tekniske færdigheder og de kunstneriske valg? Mellem instrumentet og kroppen? Mellem øret og synet? Mellem overvejelse og beslutning? Mellem fin- og grovmotorik? Mellem del og helhed i værket? Mellem at øve og performe? Flere af disse spørgsmål behandles i detaljer i de tre projekter. I denne artikel vil vi holde os til den mere overordnede diskussion af, hvordan man kan forstå refleksionen *i* den kunstneriske praksis: hvilke elementer den indeholder – og

⁵ Donald A. Schön: *Den reflekterende praktiker*, kapitel 2.

hvordan man kan beskrive den uden at reducere dens komplekse natur. Vores arbejde i KUV-forum viste, at netop dialogformen var meget frugtbar, når det gjaldt italesættelsen og beskrivelsen af 1.ordensrefleksionen og den tavse viden, den bygger på. Mødet mellem de forskellige projekter og instrumentgrupper gjorde i sig selv, at de enkelte deltagere blev opmærksomme på forhold, som i det daglige arbejde blev taget for givet (var ”tavse”).

Vi har her valgt at fokusere på 3 overordnede temaer eller figurer, som vores samtaler om 1.ordensrefleksionen grupperede sig omkring: 1: Frihed og kontrol, 2: Den spillende og den lyttende krop og 3: Spring og genveje – den niveaudelte opmærksomhed.

Ved at gennemgå nogle af de observationer og tanker, vi har gjort os under de tre temaer, vil vi pege på mulige omdrejningspunkter i udviklingen af en adækvat beskrivelse af 1.ordens refleksionen i kunstnerisk praksis. Omdrejningspunkter, der tager udgangspunkt i en række centrale erfaringer hos projektdeltagerne.

1: FRIHED OG KONTROL

Forholdet mellem kontrol og frihed hos den klassiske musiker kan umiddelbart synes at hænge sammen med den dobbelte præmis, som vi indledningsvis beskrev, nemlig at den klassiske musiker skal have et højt færdighedsniveau og samtidig et stærkt, individuelt kunstnerisk udtryk. Denne præmis tolkes ofte sådan, at man, for at opnå frihed i det kunstneriske udtryk, først må have alt det tekniske på plads – først når færdighedsniveauet er tilstrækkeligt højt, kan musikeren opnå kunstnerisk frihed i sit spil. Men som tidligere nævnt tager alle tre projekter udgangspunkt i en anden antagelse, nemlig den at teknik og kunstneriske valg følges ad hele vejen mod den gode performance. I denne sammenhæng får begreberne frihed og kontrol en anden betydning. Søren Rastogis arbejde med *FormingPerforming* har bl.a. peget på, hvordan skift i balancen mellem frihed og kontrol i øveprocessen kan hænge sammen med et fokus på henholdsvis detalje og helhed i det værk, der arbejdes med:

(Søren Rastogi)

Som klassiske musikere mødes vi i tilegnelsen af et musikalsk værk ofte af et paradoks: Vi er nødt til at kontrollere alle detaljer for at opnå den stærkeste formidling af værket. Men vi er samtidigt nødt til at slippe kontrollen over detaljer for at opnå et stærkt og overordnet sammenhængende udtryk.

Alle kender til dette fænomen: Hvis man for eksempel skal læse en historie gribende op, kan man ikke være fokuseret på hver enkelt stavelse, men må fokusere på



mening, indhold og følelser. Fokus er altså nødt til at være på målet for ens handlinger. Jeg smiler naturligt til mit barn, men jeg har svært ved at smile naturligt foran en fotograf, hvis jeg bliver for bevidst om den kropslige styring af mine ansigtsmuskler.

Som underviser på konservatorieniveau møder vi på daglig basis en didaktisk variation af dette paradoks: skal man give feedback på den studerendes motorisk-tekniske udførelse af detaljer eller på den studerendes kunstneriske helhedsmæssige forståelse af værket? Af respekt for nutidens store krav til perfektion for klassiske musikere begynder vi ofte med den motoriske beherskelse og gemmer ”kunsten” til senere i processen. Men samtidig har min egen oplevelse ofte været, at det kunstneriske udtryk opstår samtidig med den motoriske indlæring af værket. Jeg er nogle gange næsten blevet lidt provokeret af spørgsmål i retning af: ”Hvilken fortolkning har du valgt her?”, for det har jo ikke været sådan, jeg oplevede processen. Når man har tilegnet sig værket, spiller man på netop dén måde, som giver mening for en – den, som føles rigtig.

Men hvis de kunstneriske valg tages ubevidst, hvordan harmonerer det så med den meget repetitive og, skulle man tro, forudsigelige proces, som øvelse er?

Det er almen viden og en grundlæggende erfaring for klassiske musikere, at når vi arbejder repetitivt med et værk (hvilket vi er nødt til, da der skal mange gentagelser til for at indlejre værket i os), så skifter vi fokus i løbet af processen. Man fokuserer nok i starten primært på konkret placering i tid og rum – hvilke toner spilles der hvornår – og først senere på klanglig/dynamisk kontrol samt på frasering/musikalsk udtryk.

En umiddelbar erfaring med at observere min egen øvelse var, at jeg meget hurtigt blev langt mere bevidst om mit konkrete fokus eller strategi. Alene dette, at kameraet kørte, fik faktisk med det samme sat gang i denne overordnede refleksion, så jeg ikke bare øvede ”derudad”, men i langt højere grad bevidstgjorde delmålet for min øvelse her og nu, og at jeg skiftede strategi, præcis når det var nødvendigt.

Men et meget overraskende fænomen jeg observerede var, at disse skift opstår langt hyppigere, end jeg havde troet muligt, og vigtigst: ofte bliver de igangsat, inden jeg når bevidst at planlægge dem. Det er tydeligt, at jeg ofte bryder en delproces af – ofte som reaktion på en eller anden modstand – og efterfølgende skifter strategi langt hurtigere, end jeg har kunnet nå bevidst at overveje. Og mange af disse strategiskift har netop at gøre med kunstneriske valg, såsom korrektioner af klang, linjeføring og artikulation med henblik på at opnå en stærkere formidling af værket.

Efterhånden som jeg har accepteret dette, er jeg blevet bedre til at være åben over for disse strategiskift, som ganske ofte opstår førbevidst. Det opleves ikke som en detaljestyring, men en overordnet "nudging" af en proces. Her spiller fokus på at være i den "lyttende" krop også ind: jo mere jeg er i stand til at opleve musikken udefra, jo bedre er jeg løbende i stand til detaljeret at vurdere kvaliteten og formidlingskraften af det musikalske indhold, jeg frembringer. Og at forsøge at være i den tilstand, hvor jeg hurtigst muligt kan arbejde mig frem mod et resultat, der er så overbevisende og tilfredsstillende som muligt. En sidegevinst er, at når det lykkes, forøger det min tilegnelseshastighed ganske voldsomt.

For mig har det vist lovende retning for at komme ud af det paradoks, der sat på spidsen siger: Kontrol over helheden forudsætter kontrol over detaljen, men forståelsen for detaljens udførelse forudsætter forståelse for helhedens udførelse.

Paradokset kan måske delvis forklares med, at det frie kunstneriske udtryk kræver en masse kompetencer, som vi kun delvis har kontrol over, fordi kompetencerne er kropsligt automatiserede. Hvis vi prøver at kontrollere for meget, sætter vi denne automatiserede kropslige viden ud af kraft, på samme måde som man vil falde med sin cykel, hvis man tænker for meget over, hvordan man skal cykle – og at fodboldspilleren kun rammer målet, hvis han ikke tænker for meget over, hvordan det skal gøres.

2: DEN SPILLENDE OG DEN LYTTENDE KROP

For en musiker er der billedligt talt to kroppe i spil på samme tid: Der er den krop, der laver musikken, og den krop, der lytter til musikken. Der er netop tale om en krop, og ikke blot "et øre med vedhæftet intellekt". En kompetence, som i høj grad er knyttet til det at blive en professionel musiker, er at kunne høre, hvad man selv spiller – at kunne spille og lytte på samme tid. Målet er at opnå en overensstemmelse mellem det kunstneriske udtryk, man oplever indeni og det, man rent faktisk spiller.

Et af de sproglige billeder, som er gennemgående, når musikere taler om dette forhold, er, at man skal "finde bevægelserne i musikken" – at der på en eller anden måde skal være en overensstemmelse mellem musikkens og kroppens bevægelser. Her er der altså tale om to typer bevægelser, nemlig den konkrete bevægelse i kroppen og den mere metaforiske forestilling om musikkens bevægelser. Hvordan skal vi forstå denne følelse af synkronicitet mellem den lyttende og den spillende krop i et refleksionsperspektiv? Det kan være fristende at se den spillende krop som et udtryk for en 1.ordens refleksion og den lyttende krop som den selvrefleksive 2. ordens refleksion, men så enkelt er det ikke, hvad erfaringerne fra projekterne på forskellig vis også pegede på.



Søren Rastogis projekt indebar en særlig form for lytning, nemlig en form for ”efterlytning”, idet han gennemgår videoerne fra sin egen øvning. Samtidig fik han også et blik udefra på sin egen spillende krop:

(Søren Rastogi)

I gennemsynet af mine øvevideoer var der et klart sammenfald mellem en begrænset og ufri kropslighed og en mere hæmmet kunstnerisk udviklingsproces. I de senere videoer øver jeg med den viden i bagagen, og derfor når jeg langt hurtigere frem til at bevæge mig mere naturligt ved instrumentet. Det er slående, hvordan mit øgede fokus på at bevæge mig i kontinuerede og ”gestisk udtrykfulde” forløb, uden at hakke eller stoppe i bevægelserne, accelererer min tilegnelse af værket både klangligt, teknisk og fraseringsmæssigt.

Det er også tydeligt, at der er et sammenfald mellem en større grad af frihed i bevægelsesapparatet og evnen til at lytte ”rent”, altså at sanse musikken optimalt, mens man spiller den – at være en ”lyttende” krop og ikke kun en ”handlende” krop. At formidle et klaverværk af en vis sværhedsgrad kræver et stort fokus på de mange samtidige noterede detaljer, og det er derfor som udgangspunkt ikke let at sætte sig i den lyttende, passivt observerende tilstand, men jeg oplever, at jeg efterhånden bliver bedre og bedre til det. I en vis forstand oplever jeg, at jeg ved at fokusere på naturlige, kontinuerede og ekspressive bevægelser ”slipper fri” af mig selv og får mulighed for at pendulere mellem at have fokus på at forbedre min kropslige udførelse af værket og på løbende at vurdere resultatet, det klingende værk. Og det er vigtigt, for jo hurtigere det lykkes at opnå et tilfredsstillende akustisk resultat, jo hurtigere bliver jeg klar til at opføre værket.

I denne forbindelse er det i det hele taget påfaldende, at langt de fleste begreber, som vi bruger i forbindelse med at beskrive udførelse af musik, er metaforer taget fra kropslig bevægelse. Vi ”løber”, ”tynger”, ”stopper op”, ”svæver”, ”letter af”, og når vi skal beskrive musikalsk frasering, bruger vi – ind i mellem meget voldsomt – kropslig gestik for at formidle det musikalske indhold. En dirigent er inkarnationen af dette sammenfald, lige så vel som dans og musik sandsynligvis siden tidernes morgen har hængt uløseligt sammen. Hænger vores begreb om kunstnerisk kvalitet i udførelse af musik sammen med dette overlap af sansemæssige erfaringer?

Noget kunne i hvert fald tyde på, at der er en overensstemmelse mellem musikalsk udtryk og bevægelsesmæssigt udtryk: At musikalsk frasering med et vist emotionelt indhold overlapper med en oplevelse af bevægelsesmønstre med et tilsvarende emotionelt indhold. Det interessante spørgsmål er så, om den indre oplevede bevægelse skal have et præcist modsvarende fysisk udtryk for at blive formidlet gennem instrumentet, eller om forestillingen om den er nok. Skal jeg for eksempel

mærke en spænding i nogle muskler, for at formidle en musikalsk spænding? Måske ikke: Nyere forskning inden for kognitiv psykologi tyder netop på, at selve forestillingen om en handling sætter gang i mange af de samme effekter i nervesystemet som den konkrete udførelse af en handling. Der er nok ikke et enkelt svar, men det er i hvert tilfælde i tråd med mine erfaringer, at en hæmning af bevægelsesapparatet kan virke negativt for den frie kunstneriske oplevelse af værket og dermed også kan hæmme tilegnelsen.

I Bine Bryndorfs projekt bringes både den lyttende og den spillende krop ud af sin vante kontekst. Bryndorfs etablerede tolkning (kropsligt såvel som kunstnerisk) af *Commotio* blev igennem mødet med registreringer og instrument fra Carl Niensens samtid udfordret og suppleret med en ny tolkning. Som organist er Bryndorf måske mere end nogen anden musiker konstant konfronteret med det faktum, at enhver fremførelse af et stykke musik opstår i en triadisk relation mellem node, instrument og musiker. Arbejdet med nye registreringer og instrument ændrede på flere måder Bryndorfs opfattelse af værket – og det kastede også lys på hendes vante praksis: Ligesom Rastogi ved brugen af video var i stand til at registrere sine ændringer fra normal øvepraksis, blev Bryndorf opmærksom på aspekter ved hendes egen praksis i forhold til *Commotio*, som ellers havde været mere eller mindre ubevidste eller ”tavse”:

(Bine Bryndorf)

*Jeg havde lært *Commotio* at kende gennem den mundtlige overlevering omkring værkets spillepraksis og de indspilninger, som foreligger. Jeg brugte noderne og holdt mig til deres angivelser (dynamik/artikulation/frasering), når jeg fremførte værket. At Carl Nielsen i virkeligheden helst ville have udgivet værket uden spilleangivelser, vidste jeg ikke. Og at han i *Commotio* nåede et vigtigt vendepunkt i en helt ny udvikling i sin kompositionsstil, som begyndte i midten af 1920erne, vidste jeg heller ikke. Jeg kendte hans tidlige symfonier og hans sange bedst, og lænede mig op ad dem i min fortolkning af værket.*

*At se på et værk fra 1931 med ”historiske øjne” åbnede helt nye veje for min fortolkning. Jeg brugte klange/registreringer fra en førsteudgave af *Commotio*, og jeg spillede værket på det orgel, registreringerne var tænkt til. Det var et fortolkningsmæssigt benspænd og en indsnævring i mine almindelige kunstneriske valg. Men det blev på samme tid en fortolkningsmæssig udvidelse: Når jeg nu spiller værket på andre orgler, har jeg langt klarere ideer om, hvad jeg vil og kan på forskellige typer orgler med lige præcis *Commotio*.*



Tilbage står spørgsmålet om, hvorvidt man må bruge historiske øjne på et værk fra 1931? En del kolleger har været bestyrkede, for "vi ved jo, hvordan Nielsen skal lyde"! Men der må jeg klart melde fra - vi tror, vi ved det! Og netop det faktum kan være yderst farligt og forførende. Al kritisk sans forsvinder. Historien støtter mig, når man ser, hvordan blot en eller to generationer efter en komponist ofte har ændret markant på komponisters værk og opførelsesmåde.

Bryndorfs projekt pegede blandt andet på, hvor stor en rolle konteksten (som traditioner og instrument) spiller for de individuelle kunstneriske valg. Morten Zeuthen har i sit projekt også interesseret sig for den kontekst, som indlæringen interagerer med – herunder den form for indlæring, det sker, når en musiker ser og hører en anden musiker spille. Det er en læring, der tilsyneladende foregår ved imitation snarere end refleksion:

(Morten Zeuthen)

Performance indebærer formidling. For såvel modtager som afsender giver performance som begreb først mening, når der er skabt en bro mellem de to parter – en eller anden form for fælles sprog. Derfor vil en del af den musikalske læring indeholde et element af situeret læring⁶, som – hvor "taus" den end kan forekomme – er et centralt led i læringsprocessen. Man tilegner det fælles sprog og midlerne til at anvende dette.

Man kan lære ved at spejle andre – det at se andre spille kan i sig selv overføre viden, som ikke nødvendigvis skal beskrives i delelementer eller som forudsætter en forklaring. Hvis den lærende hæfter sig ved, at en "mester" for eksempel bevæger albuen på en bestemt måde før et stort og vanskeligt interval, kan dette give en umiddelbar inspiration, et anderledes "input", som skaber øjeblikkeligt forbedrede resultater. En sådan erkendelsesform står i kontrast til den mere langsommelige praksis, hvori bevægelsen beskrives, såvel fysisk som kontekstuel, begrundes og implementeres for til sidst at indøves og evalueres. Situeret læring kan virke som en genvej til det ønskede resultat.

Men kan en simpel efterligning overhovedet indgå seriøst i en kunstnerisk arbejdsproces, hvor målet er et individuelt kunstnerisk udtryk? Svaret er, at den næppe kan undværes. I det performative sprog indgår groft sagt to elementer: Dels elementer som rytme, harmonier og skalaer, som er fælles for såvel modtager som afsender – det er dette, den situerede læring kredser omkring. Og dels det

⁶ "Situeret læring" er et begreb, der peger på læringens sociale aspekter. Begrebet fokuserer på læring som noget, der foregår i praksisfællesskaber og ikke nødvendigvis ved undervisning, men ved deltagelse og identifikation.

personlige udtryk, alle de elementer som spejler afsenderens valg, indsigt og egenart.

Situeret læring er – når emnefeltet er tilstrækkeligt komplekst – ikke simpel kopiering, men læring skabt gennem identifikation. At opnå en dybere forståelse for, hvordan den situerede læring spiller ind i en kunstneriske læringsproces, vil ikke alene betyde meget i et indlæringsmæssigt og pædagogisk perspektiv – det vil også kunne bidrage til forståelsen og formidlingen af den klassiske musikers kunstneriske praksis i det hele taget.

3: SPRING OG GENVEJE – DEN NIVEAUDELTE OPMÆRKSOMHED

Spørgsmålet om kontrol bliver også aktuelt, når det gælder fænomenet ”flow”. Lysten til at være i flow, når man øver, er udpræget blandt musikere – at være så optaget af stoffet, at man når en tilstand af selvforglemmelse, hvor det føles som om, at det er stoffet, der leder én og ikke omvendt. Dette kan opleves som om, at man her er åben over for viden, som i flow-tilstanden kan aktiveres og dermed fritages fra det filter, som en ekspliciterende, kontrollerende bevidsthed kan udgøre; man cykler uden at tænke over, hvordan det kan lade sig gøre! De tre projekter, som vi tager udgangspunkt i her, gør dog til en vis grad op med denne forestilling om flow-tilstandens velsignelser: På den ene side er det godt at gøre op med en meget detaljefokuseret, kontrolleret tilgang til øvningen, på den anden side kan den rene flowtilstand i øvningen også vise sig uhensigtsmæssig, idet det kan være svært at nå frem til den spille-og-lytte-position, som vi tidligere har beskrevet. I flowtilstanden kan det være svært at få det lyttende perspektiv med, som er nødvendigt for at kunne træffe helhedsorienterede kunstneriske valg.

Hvad enten denne forklaring holder stik eller ej, peger erfaring fra de tre projekter på behovet for en mere nuanceret skelnen mellem forskellige former for reflektiv opmærksomhed: At være reflektiv er ikke nødvendigvis det samme som at være kontrollerende, og den forståelse, som den gode øvning forudsætter, er, at vi kan skelne mellem flere former for opmærksomhed, der kan fungere på forskellige niveauer.

Morten Zeuthen har i sin undervisning erfaret, at balancen mellem frihed og kontrol ofte kommer til udtryk i et fokus på henholdsvis fin- og grov-motorik. At et fokus på det grovmotoriske kan løse finmotoriske problemer, som en slags kropslig pendant til diskussionen om detalje og helhed:

(Morten Zeuthen)

Den motoriske frihed som er nemmest tilgængelig i en krævende performance situation er knyttet til det grov-motoriske. Lige gyldig hvor presset musikeren måtte være, eller hvor kompleks udfordringen er, kan man altid for eksempel strække sit højre ben. De fin-motoriske elementer, som arbejdet unægteligt består af, forudsætter størst mulig afspænding af den arbejdende muskulatur, som ikke vil kunne tilvejebringes uden hensigtsmæssig grov-motoriske forudsætninger. Ved for stærk fokus på det fin-motoriske element kan man skabe problematiske arbejdsvilkår for sig selv.

Det er således mindre god undervisning at gøre opmærksom på, at tredje finger rammer upræcist, hvis årsagen skal søges i for eksempel håndleddets positionering.

Man har som musiker et vigtigt valg at foretage under både indstudering og performance. Nemlig valget om, på hvilket niveau man søger erkendelsen. Eksemplet om grov- versus fin-motorik finder paralleller inden for alle andre af de spørgsmål musikken stiller sin udøver. Måske er det inden for sikkerheden i disse valg, at det luftige begreb "musikalsk begavelse" kan indkredses?

Når musikere taler om øvning, dukker ordet "vidunderbørn" ofte op i samtalen. For hvad er det, de kan, disse suveræne musikere, som ofte i en ganske ung alder spiller de vanskeligste værker med stor teknisk overlegenhed, personlig overbevisning og kunstnerisk styrke? Det kan være svært at gennemskue, om der er et særligt mønster fælles for disse musikere, men en af de ting, der springer i øjnene, er en evne til at gå fra de første gennemspilninger af et værk til kunstnerisk fuldt udfoldet performance på ganske kort tid – som springer de simpelthen en række stadier over i denne proces. Dette er naturligvis interessant fra et øve-perspektiv, for hvor i indstuderingsprocessen adskiller de sig fra andre musikere? Hænger springet sammen med det at kunne skifte mellem fokus på værkets dele og dets helhed, som vi beskrev det i afsnittet om frihed og kontrol? Eller med et særligt talent for situeret læring? At kunne komme hurtigere i mål – at skyde genvej – indebærer måske, at musikeren tidligere i processen stoler på, at kroppen så at sige allerede har lært stoffet, og at musikeren (måske ved at fokusere på helheden frem for de enkelte dele) kan aktivere denne kropslige viden meget tidligere og måske undgå at koble færdighedstræningen med en u hensigtsmæssig kontrol? Kan springet i forlængelse heraf hænge sammen med en performativ tilgang til værket?

Med en performativ tilgang mener vi en tilgang, hvor det performative element spiller en rolle tidligt i processen. Et af de områder, hvor færdighedstræningen hos den klassiske musiker for alvor adskiller sig fra f.eks. det at lære at cykle, er, at den klassiske musiker arbejder frem mod en performance. Ofte opleves øvning og performance som to forskellige ting, der kræver træning hver især og på hver sin måde. I forlængelse af de foregående afsnit er det fristende at sige, at øvning er en

proces, hvor fokus skal skifte mellem detalje og helhed, mens detaljerne i en performance bør være på plads, så man udelukkende har fokus på helheden. Helt så enkelt er det nok ikke, men det er alligevel relevant at spørge, om springet kan hænge sammen med en inddragelse af det performative helhedssyn i en given øvestrategi?

(Morten Zeuthen)

Det må være hævet over enhver tvivl, at den øvestrategi, som vidunderbørn benytter sig af, må være markant anderledes end den, som andre er henvist til, alene på grund af indstuderings fart. En videnskabelig kortlægning af et vidunderbarns arbejdsform kunne indebære uvurderlig indsigt.

En teori kunne være, at et barn, som er udstyret med et stærkt kunstnerisk modtageapparat, vil være i stand til at springe de fleste led af indstuderingen over, fordi den barnlige læring i overvejende grad går ud på at prøve, frem for at vide.

I en pædagogisk tradition, hvor praksis, viden og disciplin har lagt sig i lag gennem århundrederne, udgør vidunderbørnenes resultater måske den nødvendige modsigelse hertil. I forlængelse heraf kunne man forsøge med at opprioritere dén øvelse, som gradvist forfiner det intuitionsbårne sjusk, frem for den gængse øveform, den som langsomt og indsigtfuldt bygger tingene op fra grunden? Dette kunne opfattes som "snyd", men der er beviseligt passager, hvor dette er den eneste mulige fremgangsmåde.

Denne skelnen mellem den barnlige og den indsigtfulde arbejdsform er endnu et eksempel på, at en musiker (og en lærer) har et vigtigt valg at foretage, hvad angår, på hvilket erkendelsesmæssigt niveau man vælger at arbejde.

SPEJLBILLEDER

Af klassiske musikere kræves det, at de er i besiddelse af et meget højt teknisk færdighedsniveau samtidig med, at de skal have et markant og veludviklet individuelt kunstnerisk udtryk. Forholdet mellem disse to elementer spiller en stor rolle i den klassiske musikers arbejdsprocesser, hvad enten det gælder indstudering, øvelse, performance eller undervisning. Samtidig arbejder klassiske musikere ofte under et stort tidspres; store mængder stof skal indlæres på højt niveau på kortest mulig tid. Derfor er der stor interesse for, hvordan man kan optimere hele arbejdsprocessen fra indstudering til performance. Det kan da være fristende at fokusere på enkelte dele af processen (tekniske færdigheder, performancepsykologi m.m.). Faren herved består i, at man derved kan miste blikket for noget af den kompleksitet, der ligger i samspillet mellem processens mange dele – at man enten mister fokus på noget, som viser sig at være vigtigt (at man f.eks. får teknisk dygtigere musikere, der mangler individuelt kunstnerisk udtryk). Eller at man går glip af muligheder for at optimere processen –



muligheder, som måske netop ligger i dette samspil (hvis f.eks. en øget kunstnerisk forståelse viser sig at være en genvej til at løse tekniske vanskeligheder). Vi mener ikke, der kan herske tvivl om, at en helhedspræget forståelse af den klassiske musikers arbejdsprocesser – herunder de forskellige reflektive niveauer – er nødvendig, hvis man skal udvikle en adækvat beskrivelse af processerne.

I ovenstående tekst har vi peget på en række forhold i den klassiske musikers kunstneriske proces, som vi mener er relevante for en sådan beskrivelse. Vi har herunder brugt sproglige billeder i forsøget på at sætte ord på den kompleksitet, som kendetegner disse processer. Et billede, som vi i særlig grad har kredset om, er billedet af musikerens to kroppe: den spillende og den lyttende krop. Det er et billede, som peger på en *samtidighed* af forskellige reflektive lag eller niveauer, og som peger på de kunstneriske valg og udviklingen af det kunstneriske udtryk som en *interaktion* mellem disse niveauer snarere end et niveau for sig.

En af udfordringerne, når en kunstner sætter sig i selvrefleksionens spejlkabinet, er at finde et sprog, der kan formidle det spejlbillede, der kastes tilbage – et sprog, der lidt forsimplet sagt kan rumme ”det kunstneriske” i den kunstneriske proces. Omvendt bliver refleksionen kun interessant rent kunstnerisk set, hvis den netop er i stand til dette. Men fordi det kan være svært at sætte ord på ”det kunstneriske”, er det fristende i stedet at tale om alt det i processerne, som der allerede findes sprog for. I vores samtaler i KUV-Forum har vi derfor bevidst søgt at holde fokus på det kunstnerisk særegne og interessante ved de KUV-projekter, som vi tog udgangspunkt i – og vi har søgt at gøre det samme i denne tekst. Vi håber, at vores tekst afspejler denne ambition og kan give inspiration til videre samtaler og udvikling af kunstneriske refleksionsformer.