



DET KONGELIGE
DANSKE
MUSIKKONSERVATORIUM

FORMING PERFORMING


- en e-bog af Søren Rastogi



Forord

Denne e-bog indgår i projektet FormingPerforming, som er finansieret af Kulturministeriets pulje til Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed i samarbejde med Det Kgl. Danske Musikkonservatorium.

Kortere dele af teksten har tidligere været udgivet i *Kunsterisk Udviklingsvirksomhed – En antologi* (red. Anne Gry Haugland 2016) og i artiklen *Musikeren i spejlkabinettet* (udgivet på nettet 2017).

I e-bogen vil man finde to slags links. Når man klikker på , vil man blive ledt videre til et bestemt sted i en video på YouTube. Når man klikker på [Blå tekst](#), vil man blive ledt videre til det pågældende afsnit i bogen. Man har altså to muligheder som læser: Enten at læse bogen fra ende til anden eller at følge de spor rundt i teksten, som har ens interesse.

Hvis man vil se videoerne i deres helhed, kan man finde links i [Referenceafsnittet](#) til sidst.

Jeg vil gerne takke Anne Gry Haugland for uvurderlig hjælp og sparring på alle stadier i processen.

Århus, november 2017

Om FormingPerforming

Med FormingPerforming-projektet har jeg udforsket de komplekse processer involveret i at lære et nyt stykke musik, og jeg har brugt min egen praksis som undersøgelsesgenstand for projektet.

Jeg var heldig at få adgang til et værk af høj kvalitet, der ikke tidligere var blevet opført: den danske komponist Paul von Klenaus klaverkoncert fra 1943. Jeg har – formentlig som den eneste nulevende danske pianist – tidligere opført klavermusik af Klenau, primært hans f-mol sonate. Klaverkoncerten er fra samme periode som f-mol sonaten, hvilket giver mig godt udgangspunkt for indstuderingsarbejdet. (Se [Om Paul von Klenau](#))

Så på den ene side var værket helt "jomfrueligt" og derfor et meget egnet materiale til at bruge til at udforske mine arbejdsprocesser fra et nulpunkt så at sige. Der var ingen tidligere opførelseshistorie, som jeg kunne forholde mig til, og som kunne påvirke min forståelse af stykket. Jeg forventede desuden, at nogle elementer ville være af uvant teknisk eller musikalsk karakter, så jeg måtte finde nye måder at arbejde med dem uden at udnytte tidligere erfaringer fra andre klaverværker. På den anden side er værket traditionelt nok skrevet til, at jeg stadig kunne bruge meget af den indlejrede erfaring, som jeg har opnået gennem mange års arbejde ved klaveret.

Med den nemme adgang til video- og lyd Dokumentation har vi som udøvende kunstnere fået et eminent værktøj til selvudvikling. Men vi er stadig kun lige begyndt at ride i overfladen af disse muligheder. Det har været almindeligt for klassiske musikere at optage koncerter, såvel som at "spille igennem" i øvelokalet og optage det, men jeg kender ikke til

eksempler, hvor musikere systematisk har dokumenteret deres øvepraksis for at reflektere over denne.

Så jeg valgte simpelthen at optage min øvning på klaverkoncerten med et videokamera med god lyd kvalitet (En "Zoom Q3"). Jeg optog ikke al min øvning – den resulterende arbejdsbyrde ville være blevet alt for stor – men mindre dele af den i tidsrum af 5-10 minutter. Da målet ikke blot var at dokumentere, men også at udvikle min proces, så jeg videoerne igennem umiddelbart bagefter og skrev mine observationer ned. Ideen var i første omgang at indlede en personlig proces, hvor jeg både kunne bevidstgøre aspekter af min øvning (hvordan gør jeg egentlig?) samt forbedre den (hvordan kan jeg gøre det bedre?). (Se [Om at optage sig selv](#))

Senere har jeg haft gode oplevelser ved at vise disse videooptagelser til andre og diskutere dem, både med kollegaer på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium og med andre, der arbejder med kunstneriske udviklingsaktiviteter. Jeg har også brugt optagelserne i flere fællestimer med mine klaverstuderende som udgangspunkt for at tale om øveprocesser.

Et udpluk af videoerne er tilgængelige på YouTube. Denne e-bog rummer mine refleksioner og erkendelser fra projektet, og den er fyldt med specifikke links til disse videoer. Jeg forventer at indspille klaverkoncerten på forlaget "Dacapo".

Der er skrevet en del om de forskellige aspekter ved at øve sig på et musikinstrument, og i de senere år er området begyndt at fylde mere og mere. Litteraturen falder primært i to kategorier:

Videnskabelig forskning om emnet, typisk foretaget af musikere i samarbejde med psykologer, hjerneforskere, idrætsforskere og lign. Her er resultatet videnskabelige artikler, og indholdet er ikke generelt udbredt i den professionelle musikerverden.

Her optræder musikerens praksis som objekt for andre faglighedens analyse og forståelse.

Professionelle musikeres bøger, artikler eller hjemmesider med idéer, metoder og generelt gode råd om emnet. De er typisk erfaringsbaserede og formidlingen er i god i tråd med mesterlærers kerne, som jo netop er ”det gode eksempel”. Disse materialer findes i ret stort tal, men jeg kender ikke mange musikere og musikstuderende, der løbende orienterer sig bredt i denne erfaringsverden. Måske skyldes det utrygheden ved at ændre på en praksis, der allerede har vist gode resultater.

Med projektets afsæt i [Kunstnerisk udviklingsvirksomhed](#), syntes jeg at det var interessant at gå en tredje vej: Ved at vise min egen øvning frem, kunne det måske lykkes at have et formidlende redskab, som ikke bare satte gang i min egen refleksion, men som også på en meget direkte måde kunne inspirere andre til at stille lignende spørgsmål omkring deres egen praksis. På den måde kan projektet måske også have interesse for andre end pianister eller professionelle musikere. At forholde sig kritisk til sin egen kunstneriske proces er jo afgørende for alle kunstarter. (Se [Om øvning](#))

E-bogen, som er en vigtig del af projektets formidling, forholder sig både til mine videoer og til de refleksioner, jeg har gjort mig i processen. Det har formodentlig umiddelbar interesse for andre professionelle musikere og musikstuderende. Men samtidig har jeg benyttet mig af muligheden for – helt overordnet – at få sat ord på den centrale del af udviklingen af vidensgrundlaget for en klassisk musiker, som øvningen udgør. Jeg har ofte oplevet, at mange mennesker, også inden for kunstmiljøerne, ikke helt er klar over, hvad der egentlig foregår i de mange timer i en klassisk musikers øvelokale. Jeg er endda stødt på det synspunkt, at de stærke bindinger, som vi har på vores kunstneriske udtryk på grund af notetekstens stringens,

kan medføre en form for ureflekteret reproduktion af værket, som i bedste fald hører fortiden til og i værste fald måske slet ikke kan kaldes for rigtig kunst. At dette langt fra er sandheden, håber jeg, at mit projekt kan bidrage til at vise. (Se [Om fortolkning](#)).

Endeligt har det også ligget mig på sinde at finde eksempler i mere traditionel forskning, som mine refleksioner kunne blive inspireret af. Jeg har orienteret mig bredt i teorier om kognition og læring, men i stedet for løbende at trække tråde til mange forskellige kilder, har jeg valgt at koncentrere mig om en enkelt forsker, nemlig [Marc Jeannerod](#). I afsnittet [Om videnskabelig forskning](#) begrunder jeg dette valg.

E-bogens form også en pointe i sig selv: Linkene direkte til relevante steder videoerne minder om, at selv om refleksionerne har et sprogligt udtryk, er praksissen netop ikke sproglig– og jeg mener, at de to typer af menneskelig adfærd er nødt til at være i dialog med hinanden, hvis man skal opnå nye erkendelser inden for dette område. Samtidig er de mange selvrefererende link i teksten både en hjælp til læseren, men også en pointering af projektets ikke-lineære karakter. Læseren kan følge forskellige spor rundt i teksten, som er af interesse – eller hun kan læse den fra ende til anden.

Om Kunstnerisk udviklingsvirksomhed

Tidligere har forskning inden for kunst hovedsageligt blevet udført af forskere fra andre discipliner, som har kigget på kunst som et objekt for deres metodologi. Dette har ført til en lang række resultater i musikvidenskab, humaniora, samfundsstudier, psykologi og mange andre områder, men i de seneste årtier er der opstået et felt, som udforsker kunsten som fænomen set fra "indersiden" – nemlig fra kunstnerne selv. I udlandet kaldes dette felt som oftest "Artistic research", og siden 2012, hvor Kulturministeriet med en central rapport satte fokus på feltet, har det været genstand for stigende interesse fra de højere uddannelsesinstitutioner inden for kunst i Danmark. Efter et forberedende arbejde, hvor man blandt andet lod sig stærkt inspirere af de andre nordiske lande, blev feltet på dansk kaldt "Kunstnerisk udviklingsvirksomhed" (KUV)

Jeg var blandt de første modtagere af finansiering til et projekt af denne karakter, og min vejleder/sparringspartner var Anne Gry Haugland. Projektet var [FormingPerforming](#), og denne e-bog er en central del af afrapporteringen af dette projekt.

Som et nyt felt, der i udgangspunkt nærmest var defineret af åbne, ikke-stringente og ikke-reproducerbare metoder, var vejen ind i et projekt som dette ikke helt let for mig. Jeg har selv en meget stor naturvidenskabelig interesse, og de mange reflekterende lukkede kredsløb og det stærke fokus på individualitet, ja ligefrem subjektivitet, som jeg kunne se udfoldet i andre internationale projekter, virkede en smule afskrækkende. (Udviklingen herhjemme og udlandet tenderer mod at have samarbejde med fagfæller eller studerende som basis for nye projekter, hvilket er meget meningsfuldt. Men man står stadig overfor problemet med, hvordan den erhvervede viden bedst muligt finder en vej ud af de involverede

mennesker og ind i den omkringliggende kunstneriske virkelighed).

Fordi genstanden for min forskning var fast – en relativt nyopdukket klaverkoncert af [Paul von Klenau](#) – gav det dog mening, at kernen i projektet skulle være mig selv og min egen refleksion. Men jeg ønskede fra begyndelsen at lave et projekt, der ville have potentiale til ikke kun at forbedre min egen viden, men til at skabe værdi for andre pianistiske udøvere. Og mit håb var desuden, at et kig ind i en kunstners meget subjektive rejse mod målet kunne have bredere interesse, både for andre kunstfagligheder og for den bredere offentlighed. (Se [Om at optage sig selv](#))

Jeg har alligevel ikke kunne lade være med at inddrage indsigter fra mere traditionelle forskningsområder, men har haft mange overvejelser om, hvordan dette kan gøres på en måde, der er tro mod forskelligheden af vore undersøgelsesmetoder. Sat på spidsen mener jeg, at farerne kan være: 1) på den ene side at lukke sig for meget om sig selv eller 2) på den anden side at lade andre videnskabelige områder bestemme retningen og målene for undersøgelserne. (Se [Om videnskabelig forskning](#)).

Om vidensdeling

Klassiske musikere har ofte koncerten eller performancen som vores primære fokus og er i det hele taget meget resultatfokuserede. Vi bliver vurderet på udførelsen af de samme værker og indenfor samme stilarter som tusindvis af vore kolleger, og konkurrencen er hård. Vi udøver en aktivitet, hvor beherskelsen af yderste komplekse motoriske færdigheder skal koblet med en meget lille ramme for fejl (nodeteksten giver os meget få frihedsgrader) – det er med andre ord rigtig svært bare at spille noderne. Og at fremføre disse korrekt er bare midlet: Målet er i sidste ende at opnå en musikalsk fremførelse, som bevæger publikum, som har en stor personlig integritet, som formidler et varieret og modent sæt af emotionelle forestillinger, som kort sagt virker stærkt kunstnerisk. Som musikstuderende på et konservatorium foregår vores feedback derfor som oftest ved, at vores lærer korrigerer vores performance, med forslag til ændringer på detaljeplanet – eller et mere overordnet plan – samt fra tid til anden med anvisninger til, hvordan man skal øve på specielt komplicerede steder. Men vi er måske knap så gode til at hjælpe den studerende med at finde sin egen vej ind i arbejdet med musikken?

Ligeledes er det overraskende, så lidt vi taler med vores kolleger om den egentlige arbejdsproces, som vi alle har brugt langt mere end de meget omtalte 10.000 timer på, nemlig øvningen. Jeg ved, hvordan mine kolleger spiller til koncert, men jeg ved meget lidt om, hvordan de øver. Der er nemlig en anden central ting på spil: Så snart vi er kommet et stykke vej på vores kunstneriske løbebane, bliver det vigtigt for os at fremstå så optimalt som muligt overfor omverdenen. Derfor er dårlige anmeldelser så svære at acceptere, fordi vi ved, at de kan medføre at vores professionelle omverden i ringere grad vil

sætte pris på os, både i overført og i rent bogstavelig betydning. Så selvom vi er nødt til at leve med muligheden for at lave en dårlig koncert, er vi tilbageholdende med at tale om selve processen frem til koncerten (endsige vise den frem), da den jo i sagens natur kan indeholde ufærdige resultater.

Derfor er studerende ofte nervøse for at komme til time, selv sent i deres studieforløb. Og derfor er vi blufærdige overfor at vise en proces, hvor vi fx. spiller fejl, frem for vores kolleger. I den klassiske musikbranche er ens markedsværdi proportional med rygtet om, hvor godt man spiller- så det er farlige sager! For mig selv tror jeg oven i købet, at dette fænomen spiller tilbage på min egen selvopfattelse, så jeg selv i udgangspunktet havde en ulyst til at kigge nærmere på min egen øveproces. Meget af denne proces opleves som relativt automatiseret, og så længe det "virker", tror jeg, at vi er mange, der egentlig er lettede over ikke at skulle kigge vore egne mangler i øjnene hver eneste dag (Se [Om at optage sig selv](#)).

Men spørgsmålet er, om vi holder vores udviklingsmuligheder tilbage på dette område? (Se [Om at række ud efter sit fulde potentiale](#)). Jeg er i hvert fald overbevist om, at hvis vi begynder at dele viden og erfaringer omkring, hvordan vi rent faktisk over, kan vi:

Blive meget bedre undervisere

Blive meget klogere på, hvordan vi forbedrer vores egen øvning

Blive klogere på, hvad der egentlig foregår under det langstrakte arbejde med at tilegne os et musikalsk værk – også til glæde for andre fagfolk og publikum

Dette håb har været udgangspunktet for mit projekt

[FormingPerforming](#). Det har faktisk været

grænseoverskridende at skulle kigge på sin egen øvning udefra og at vise denne side af sig selv frem for studerende og kollegaer. Men mit håb er, at jeg kan anspore andre til også at

dele deres erfaringer, og at vi på sigt kan udvikle et fælles sprog og begrebsapparat omkring denne essentielle del af vores praksis, ikke mindst til gavn for kommende studerende.


Om øvning

For at kunne opnå en meget høj grad af detaljekontrol inden for den stærkt begrænsende ramme, som det nedskrevne værk udgør, er vi nødt til at arbejde meget grundigt med værket, så det motorisk og perceptuelt bliver indlejret hos os. Mange delelementer skal automatiseres, og meget stof skal gentages mange gange, før vi opnår en tilstrækkelig grad af sikkerhed, hurtighed, klangligt og musikalsk udtryk, kort sagt en tilstrækkelig grad af kontrol og beherskelse af værket.


Repetition af elementer er således et primært omdrejningspunkt i vores øveproces. En "proto"-øvelse med den laveste grad af bevidsthed omkring processen ville derfor være fra start af at spille musikstykket "som var det koncert" om og om igen, indtil et tilfredsstillende resultat blev opnået. Dette er for de fleste i praksis uopnåeligt, da det typisk er svært at nå at afkode nodebilledet i det rigtige tempo, men selv hvis man er i stand til det, giver det sjældent gode resultater.


Sandsynligheden er stor for at indlære fejl, som man så skal aflære igen, sikkerheden i ens kontrol af motoriske og musikalske elementer bliver sjældent optimal, og i det hele taget er det en arbejdsproces, som risikerer at blive præget af stress, frustrationer og manglende stillingtagen til indholdet i værket.


Så hvad gør vi?

Én metode er at repetere afsnit langsomt og med stor detaljebevidsthed for derefter gradvist at sætte tempoet op.  Variationer af denne metode udgør nok i virkeligheden ryggraden i de fleste professionelle musikeres øvelse. Nogle har sat det i system og spiller et afgrænset afsnit med en metronom, som de gradvist skruer tempoet op på. Det binder selvfølgelig den musikalske fleksibilitet, men på den anden side er det en

kontrolleret metode af processen, som har basis uden for en selv.

En anden tilgang, som især benyttes af pianister og andre musikere, som skal koordinere mange elementer, er at øve de enkelte elementer for sig.  Én hånd af gangen, kun melodilaget, den enkelte stemme i en fuga, brudte akkorder som samlede greb osv. Formålet er her at få automatiseret det enkelte element i en grad, at vi ikke behøver at bruge så meget opmærksomhed på det i det samlede billede, samt at tilegne sig de forskellige lag i musikken optimalt.

En tredje angrebsvinkel er at nærme sig værket analyserende og oplevende. Man kan prøve at afkode strukturer i nodeteksten, harmonier, rytmer, form, eller man kan lytte til indspilninger for at få en fornemmelse af, i hvilken retning målet for ens tilegnelse befinder sig. En mulighed er også at øve mentalt, at forestille sig at spille musikken.  Det giver god mening i forhold til begrebet "action representation" (Se [Om "action representation" og "motor cognition"](#)) og det er en metode, som har haft gode effekter for mange.

Ofte er der i begyndelsen af en indstuderingsproces helt konkrete problemer, der skal løses – her bruger de fleste en eller anden form for 'trial and error' metode.  Vi afprøver forskellige muligheder, indtil vi finder en løsning, der fungerer. Jo større erfaring, en musiker har, jo flere problemer er man formodentlig i stand til at få løst, inden man begynder den mere langstrakte proces, der har til formål at indleje det musikalske værk i os, så vi kan opføre det frit og på et højt kunstnerisk niveau til koncerten.

Det er altså meget praksisviden indenfor klaverfaget om, hvordan man skal øve for at opnå bedre resultater. Forstået på den måde, at vi har en række øvemethoder, som har specifikke formål: større sikkerhed og beherskelse af de forskellige parametre som præcision, dynamik, timing, klang osv.

Ligeledes har mange professionelle musikere udviklet stor disciplin omkring de formelle strukturer for øvningen – hvornår øves der, hvor meget tid på hvilke værker i hvilken rækkefølge, hvor meget opvarmning, hvilke tekniske øvelser osv.

Men noget, som jeg ikke selv har haft nok bevidsthed omkring, er, hvordan vi strukturerer vores øvning i tid, specielt indenfor meget små tidsintervaller. Det har at gøre med en række spørgsmål, som drejer sig om vores opmærksomhed på selve øveprocessen, som den lige nu og her fremtræder for os:

Bevidstgørelse. Hvilken parameter har jeg fokus på netop nu?

Formål. Hvad er succeskriteriet/mit delmål netop nu?


Evaluering. Hvordan er kvaliteten af min proces?

Meta-refleksion. Er min strategi den rigtige?

Og her dukker der en problemstilling op i forhold til denne styring i "mikrotid": Hvor bevidste er vi, når vi skifter strategi? Er vi altid 100% bevidste om, hvad vi gør, når vi repeterer en passage for tiende gang? Og til sidst et spørgsmål af stor vigtighed: Hvordan dukker de æstetiske valg op i processen? (Se [Om strategiskift](#))

Det er disse spørgsmål, der spiller hovedrollen i projektet [FormingPerforming](#).

Om at optage sig selv


Som en central del af [projektet](#) optog jeg løbende kortere øvesessioner med min indstudering af [Paul von Klenaus](#) klaverkoncert. Jeg sørgede for at sikre mig, at jeg optog også meget tidlige stadier af processen, for eksempel dette klip, som er første gang, jeg øver på et afsnit i 2. sats. 

Jeg så efterfølgende videoerne igennem og noterede mine refleksioner. En række af videoerne er efterfølgende udgivet på YouTube med mine kommentarer overlejret.



Jeg havde to forhåbninger til denne arbejdsproces 1: Jeg ville forsøge at få en bedre forståelse for, hvad der rent faktisk skete i løbet af mine øvelsessessioner og 2: Ved hjælp af de refleksioner, der opstod undervejs, håbede jeg at kunne forbedre min praksis. De to ovennævnte skridt ville jeg efterfølgende formidle på en måde, så andre kunne bruge dem til inspiration og diskussion.

Det ovenstående er et typisk eksempel på en iterativ (gentagende) proces, der tit optræder i praksisbaseret undersøgelser. Det er fornuftigt, når den undersøgende selv er en del af undersøgelsesområdet, som det er tilfældet i mange former for læring – i mit tilfælde er der naturligvis tale om selv-læring. Ved at gentage en proces mange gange, kan man tage en række små skridt i en retning, der efterfølgende (eller samtidigt) kan erkendes.

Jeg havde forventet, at min øvning ville foregå som normalt, og at det interessante udviklingspotentiale i projektet ville være de efterfølgende refleksioner. Men til min overraskelse skete der noget uventet: Jeg opdagede allerede i de meget tidlige stadier af mit projekt, at min praksis ændrede sig, når jeg tændte for kameraet: Jeg blev mere sansemæssigt fokuseret, jeg blev mere opmærksom på detaljer, og jeg begyndte at føle mig træt meget

tidligere end normalt.  Det var, som om de tanker og refleksioner, som kom frem, når jeg så på min øvning bagefter, begyndte dukke op, allerede mens jeg øvede. Med andre ord: Når kameraet var tændt, var jeg meget mere opmærksom på at opfatte mig selv udefra – som evaluerende observatør – og derfor var min umiddelbare forståelse og evaluering af mine øvestrategier af langt højere kvalitet end normalt. Derved kunne jeg undgå tendensen til bare at øve ”derudad”, men i langt højere grad bevidstgøre delmålet for min øvning her og nu, og skifte strategi, præcis når det var nødvendigt.

Men her kom en anden overraskelse. Et meget interessant fænomen var, at disse strategiskift opstår langt hyppigere, end jeg havde troet, og at de har afgørende vigtighed for kvaliteten af min øvning. Og vigtigst: at de ofte bliver igangsat, inden jeg når bevidst at planlægge dem, faktisk træder mange af dem først tydeligt frem for mig i de efterfølgende gennemsyn af videoerne. (Se [Om strategiskift](#)).

Det er tydeligt, at når jeg bryder en delproces af – ofte som reaktion på en eller anden modstand – skifter jeg efterfølgende strategi langt hurtigere, end jeg har kunnet nå bevidst at overveje.  (Se [Om fri vilje](#)). 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. Det virker som om, at min motorik og mit sanseapparat ”blander sig” bagved min umiddelbare bevidsthed i arbejdet med at bestemme retningen for min øvning. (Se [Om ”action representation” og ”motor cognition”](#)). Samtidig er der ofte en klar pendulering mellem bevidst planlægning og ubevidste reaktioner på modstand. 

De kommenterede videoer, jeg har lagt ud på ud på YouTube, er dermed både blevet et katalog over, hvordan jeg konkret arbejder i min øvning samt en dokumentation af, hvad en refleksiv metode kan gøre ved ens egen praksis. Mit håb er, at

videoerne med deres blotte tilstedeværelse i kombination med denne e-bog vil kunne anspore andre musikere til at gå ind en lignende proces. Ikke kun for deres egen skyld, men også, så vi kan begynde at udveksle erfaringer og blive klogere på, hvordan vi selv og vores studerende kan arbejde for at opnå de bedste resultater (Se [Om vidensdeling](#))

Der er ingen tvivl om, at det er har været uvurderligt for mig at gennemgå denne udviklingsproces, så det er egentlig mærkeligt, at der skulle gå så mange år, før jeg for alvor gik i gang med bevidst at optimere min øvning. Det skyldes nok, at det er lidt ubehageligt at se sine fejl og mangler i øjnene, og at det er meget lettere at glide ind i sit naturlige flow, som er opstået gennem mange års praksisudøvelse, og som allerede har givet os gode resultater. Vores øvning kan jo netop være automatiseret i en sådan grad, at vi ikke mærker, hvornår vores proces ændrer sig – vi har en tendens til at lade os føre passivt med.

Det kan være en dejlig og afspændt fornemmelse at være fordybet i sin øvning – at opleve et processuelt flow, som vi ikke griber ind i. Vi er inde i os selv. Men denne tilstand er efter mine erfaringer i dette projekt ikke nødvendigvis af det gode. Når vi ikke forholder os kritisk til vores processer og evaluerer dem løbende eller efterfølgende, risikerer vi at henfalde til vaner, som ikke nødvendigvis er optimale. Vi kan bevidst tvinge vores opmærksomhed ”udenfor” vores proces, så vi ikke bare flyder med, men er bevidste om at overvåge os selv. (Se [Om \(selv\)imitation](#))

Dette skift i opmærksomhed blev i høj grad faciliteret af at have et kamera stående, og min oplevelse er at have opnået en langt skarpere øveproces: Jeg er mere bevidst om retningen for mit arbejde, jeg er mere bevidst om at afbryde strategier, hvis de ikke fungerer optimalt, og jeg er mere bevidst om den

overordnede sammenhæng i min øvning. Samtidig opstår de mere ubevidste **strategiskift** hyppigere og med større kvalitet.

Om at være flere steder på én gang

Et centralt skisma, der meget hurtigt trådte frem i mit arbejde med projektet, var forskellen i oplevelsen af at have opmærksomhed på mine intentioner og mine bevægelser overfor at have opmærksomhed på, hvordan musikken lyder.

Det er et helt grundlæggende træk ved alle kropslige handlinger, at de kan deles op i den motoriske udførelse af handlingen, som i en vis forstand er "inde i os selv" og handlingens resultat, som er "ude i verden". Og en hel basal erfaring er, at det er mere effektivt at have fokus på målet for handlingen frem for at fokusere på vejen til målet.

Et nærliggende eksempel er at skrive på tastatur. Prøv at skrive en sætning samtidig med, at du er opmærksom på hver eneste fingers bevægelse. Det er en langsom og usikker metode. Hvis du i stedet fokuserer på, hvilke bogstaver, der skal skrives, eller hvilke ord, der skal komme frem på skærmen – ja så er processen langt mere effektiv. Hvis du er øvet, er det nok at tænke ordet, så vil dine fingre automatisk udføre det motoriske program, som skriver det. Så er du faktisk allerede meget tæt på oplevelsen af at spille klaver på et videregående niveau.

Men igen: Hvis vi fokuserer for meget på "mellemstationen", nemlig vores konkrete bevægelser, ja så bliver tingene tit problematiske. Det er virkelig svært at udføre noget motorisk kompliceret, hvis man overvåger alle sine bevægelser og ikke fokuserer på målet for ens handlinger. Så hvis man skal lære sine børn at cykle, skal man bede dem om at fokusere på dér, hvor de er på vej hen, ikke på pedalerne bevægelser eller at holde balancen. At fænomenet også spiller stærkt ind, når vi skal udtrykke os og formidle følelser til andre mennesker, er der ingen tvivl om: Det er for de fleste mennesker svært at smile

naturligt til en fotograf (fokus på motorik), men vi kan ikke lade med at smile naturligt til vores barn (fokus på målet).

Men når vi arbejder med svære musikværker, kan vi ikke bare lade være med at være fokuserede på de motoriske aspekter, dertil er værkerne simpelthen for svære. De kræver et højt mål af gentagelse for at blive indlejret i os (Se [Om øvning](#)), og vi har derfor optrænet en meget skarp monitorering af, hvornår vores motorik fungerer hensigtsmæssigt i forhold til at have størst mulig kontrol (Se [Om muskelspænding og bevægelser](#)). Spørgsmålet er, om den store motoriske kompleksitet, som svære klaverværker præsenterer for os, får os til at være for fokuserede på fænomener "inde i os selv"?


De fænomener, der opleves som værende "indenfor", er den æstetiske forestilling om de musikalske elementer samt den motoriske oplevelse af vores bevægelser og sansningen af kontakten til instrumentet. Samtidig oplever vi et "udenfor", som er den auditive oplevelse af lyden. Her ligger også muligheden for en æstetisk vurdering, altså for at vi kan sætte os selv i spil som oplevende lytter.

Det er nemlig en afgørende del af en professionel musikers udvikling at kunne opleve sin udførelse så "rent" som muligt, altså at opfatte, hvad det er man udtrykker, mens man spiller. Det er sværere, end det lyder og skyldes formodentlig en kognitiv mekanisme, der lukker af for de sansemæssige konsekvenser af vores handlinger. (Se [Om at kilde sig selv](#)) Mange gode amatørmusikere har gode motoriske færdigheder og en stærk forestilling om musikken, men en mangelfuld løbende monitorering og vurdering af deres eget spil gør, at resultatet som regel bliver middelmådigt.



En interessant betragtning omkring at være "indenfor" eller "udenfor" er, at ens musikalske kompetence kan være på meget forskelligt niveau, når man er tilstede i de to forskellige opmærksomheder: Rutinerede lyttere kan sagtens lytte til en


førsteklasses opførelse af et musikværk og have rigtige og kvalificerede vurderinger af, hvad der kunne gøres mere hensigtsmæssigt – det kan de fleste musikstuderende allerede inden de begynder på konservatoriet. Men løbende at registrere – 100% ”objektivt” – om man selv er på rette vej, er for de fleste langt sværere.

Jeg synes, at et godt billede er, at der er to kroppe i spil, når vi spiller: Én krop, der planlægger og udfører handlingen og én krop, der æstetisk vurderer handlingen. Målet er naturligvis, at de kroppe er synkroniseret, og at der er en lige vej fra vores intentioner til det klingende resultat, som når en erfaren computerbruger bare tænker sætningerne for at få dem til at dukke frem på skærmen. Det er også den måde, at vores motoriske system grundlæggende fungerer på. (Se [Om ”action representation”](#) og [”motor cognition”](#))

Vores udfordring er, at vi på en måde skal starte hver ny indstudering med at ”skrive på en ny slags computertastatur”, og vi er derfor nødt til at være meget dygtige til at skifte opmærksomhed mellem, hvornår vi korrigerer de rent motoriske aspekter, og hvornår vi korrigerer det auditive resultat. Det gør det ikke mindre kompliceret, at der er flere sansemodaliteter (sensesystemer) i spil, som kan overvåge vores motorik. Det kan gøres både med øjnene (det visuelle system), den indre fornemmelse af vores krop (det proprioceptive system) samt følesansen (det taktile system). Her er det min erfaring, at det visuelle system giver meget modstand, og jeg kigger ofte væk for at rette opmærksomheden mod andre sansemodaliteter.  En større bevidsthed om dette samspil har helt klart hjulpet min øvning med at blive mere fokuseret.

Hvis materialet stadig er nyt, er det selvsagt ikke muligt med det samme udelukkende at være i den lyttende fornemmelse – helt konkret kan man se på mine videoer, at jeg ofte begynder

med at "læse" noderne, altså at overvåge (med alle sansemodaliteter), at jeg spiller de rigtige noder på de rigtige tidspunkter.  Men derefter har det overrasket mig, hvor hurtigt jeg kan være i stand til at fokusere på målet og en gang i mellem springe led i processen over.  Det var helt klart en overraskelse ved projektet (Se [Om at optage sig selv](#)) og fra et uddannelsesperspektiv synes jeg, at det er yderst interessant at opnå en større viden om, hvordan vi kan udvikle os hurtigst muligt. (Se [Om række ud efter sit fulde potentiale](#))

Der er nok også en dybere pointe i, at mange af mine iagttagelserne i mine videoer er simultant "indenfor" og "udenfor", når jeg f.eks. korrigerer et aspekt, som jeg samtidig beskriver som både en ændret motorisk fornemmelse og en ændret klang.  Det afspejler selvfølgelig åbenlyst, at de to perspektiver er uadskillelige, men alligevel har det været overraskende for mig, da vores sprogbrug tit er enten/eller: "Løft fingrene mere" eller "Prøv med en lysere klang". Mange af mine ubevidste [strategiskift](#) har tit denne samlende effekt.

Om kontrolparadokset

Jeg blev i mit [projekt](#) efterhånden bedre til at være åben over for de [strategiskift](#), som ofte opstår uden for min umiddelbare bevidsthedshorisont. Disse skift opleves ikke som en villet detaljestyring, men en bagvedliggende nudging af en proces, der udfolder sig naturligt. 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 – på det bevidste eller ubevidste plan – detaljeret at vurdere kvaliteten og formidlingskraften af det musikalske indhold, jeg frembringer. Jeg blev bedre til at fremkalde opmærksomhedsskift, der hjalp mig med hurtigst muligt at arbejde mig frem mod et resultat, der kunne blive så overbevisende og tilfredsstillende som muligt. Når det lykkes, forøges min tilegneshastighed ganske voldsomt, hvilket i sig selv er positivt. (Se [Om at række ud efter sit fulde potentiale](#))

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. Det er ikke en ualmindelig erfaring: 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.

Et relateret eksempel er dette: Hvis en voksen skal lære et nyt sprog, bevidstgøres først alle delementerne; man lærer grammatikken og syntaksen og opbygger gradvist et ordforråd. Børn går helt anderledes til værks, de imiterer løs, prøver sig frem, leger med sproget og ser, hvad der virker. Som voksne tager det meget lang tid at nå frem til en ”helhedsfølelse”

af et nyt sprog, mens børn nok slet ikke kan andet. Så det virker jo som om – også på dette område – at være en bedre strategi, da børn jo kan lære sprog med en hastighed, der ligger niveauer over de voksnes. (Se [Om at være flere steder på én gang](#))

Der er et spørgsmål om del og helhed på spil her. Der er et centralt paradoks i tilegnelsen af komplekse musikværker, der sat på spidsen siger: Kontrol over helheden forudsætter kontrol over detaljen, men forståelsen for detaljens udførelse forudsætter forståelse for helhedens udførelse.

Ved at være meget bevidst om, hvor opmærksomheden er på et givet tidspunkt – ”indenfor” eller ”udenfor” – samt at være meget åben over for, at styringen af den overordnede proces ofte har godt af at foregå lige bag min umiddelbare bevidsthed, synes jeg, at mit projekt har vist nogle lovende veje ud af dette paradoks.

En central erkendelse er, at jeg med stor effekt meget tidligt i processen kan slippe detaljekontrollen og fokusere på motoriske eller musikalske elementer, som har en helhedskarakter. Det kan være en fri og afspændt fornemmelse i arme og skuldre, en oplevelse af overordnede fraseringer, at lytte efter harmoniske forløb. Konsekvensen af at skifte perspektiv på det rigtige tidspunkt er, at jeg nogle gange kan springe mere detaljeorienterede stadier i processen over. (Se [Om strategiskift](#)).

Jeg har helt klart haft en tendens til at vente for længe med at indføre et helhedsperspektiv – jeg har nok ventet på, at det indfandt sig af sig selv. Men jeg har på den anden side ikke haft en tilstrækkelig viden om, hvordan min øve-adfærd rent faktisk har været til overhovedet at stille spørgsmålet om del i forhold til helhed.

Jeg har nogle gange haft en umiddelbar fornemmelse af ”kontroltab”, når jeg tidligt i mine øveprocesser har skiftet

strategier hen imod et helhedsperspektiv. Men jeg synes, at jeg er blevet bedre til at acceptere det, da jeg efterhånden har mange erfaringer med, at detaljekontrollen meget hurtigt bliver endnu bedre. Det er jo paradokset igen: Frihed forudsætter kontrol, der forudsætter frihed.

Der er nok også en mål/middel-akse i spil her. Skiftet fra del til helhed sker ofte, når jeg ændrer fokus fra udførelsen af min handling til min – æstetisk funderede – sansning af konsekvenserne af min handling. (Se [Om at kilde sig selv](#))

Om strategiskift

Som nævnt i afsnittet [Om øvning](#) er gentagelse et centralt aspekt ved de fleste musikeres øvning. Umiddelbart ved gennemsyn af mine øvevideoer, dukkede der spørgsmål frem, som jeg ikke havde forventet:

Hvornår og hvorfor afbryder jeg mig selv for at gentage en passage?


Hvad vælger jeg at fokusere på, når jeg gentager?

Altså de steder, hvor mine øveprocesser brød af og tog en anden retning. Det viste sig at være et meget centralt element i min refleksion, som jeg har valgt at kalde strategiskift – Strategy change – i videoerne.

Hvis vi begynder med det første spørgsmål, nemlig årsagerne til mine strategiskift, er de typisk at jeg


Spiller fejl 

Har en motorisk fornemmelse, der ikke er optimal 



Oplever et klangligt lydbillede, som jeg ikke er tilfreds med 


Oplever at en proces ikke flytter sig i den rigtige retning 



De ovenstående årsager udelukker ikke hinanden, tværtimod opleves flere af dem som regel på samme tid: ”Jeg spiller fejl og har en utilfredsstillende fornemmelse i armen” eller ”Jeg oplever en utilfredsstillende klang og har en dårlig holdning”

Dette har egentlig ikke overrasket mig. Jeg er blevet langt mere overrasket over, hvor hurtigt, jeg ofte tager beslutningen om at afbryde en proces og stort i samme bevægelse har besluttet mig for, både hvad jeg skal gentage, og hvordan mit nye fokus skal være.  Set udefra går det så hurtigt, at det virker sandsynligt, at valget ofte bliver taget ”for mig”. (Se [Om fri vilje](#))


Efterhånden er jeg blevet bedre til at udnytte disse strategiskift og til at tillade dem at opstå, når jeg møder modstand i min øvning. De kan på den måde bruges som et redskab til at optimere min øveproces. Det er svært at sige, om det er den bevidste eller ubevidste del af hjernen, der bliver skærpet – sandsynligvis er det en eller anden form for finindstilling af begge kognitive aspekter med hinanden.

Det tog dog lidt tid, før forandringerne satte ind. Hvis man sammenligner denne video  fra et tidligt tidspunkt, med denne video  fra et senere tidspunkt, kan man se, at min proces er blevet mere fokuseret, og at mine strategiskift er blevet mere bevidste.

Der sker også en ændring i de metoder, som jeg afprøver. I en tidlig video bruger jeg flere gange mental forestilling som metode.  Den metode går jeg senere bort fra, og det ses også tydeligt i den tidlige video, at metoden ikke har særlig stor effekt for mig. Jeg har formodentlig ikke nok erfaring med denne type af øveproces.

Et ret markant eksempel på et strategiskift, der gør en forskel, er disse to videoer. Første video er et eksempel på en øveproces, der ikke er optimal.  (Se indtil slutningen). Jeg oplever en gradvis forringelse, der optræder flere og flere og flere fejl, så jeg er nødt til at sætte tempoet afgørende ned. Men efter, at jeg har slukket kameraet, fører min frustration til, at jeg prøver noget helt nyt – nemlig at spille stedet meget hurtigere (i virkeligheden hurtigere end det er tiltænkt fra Klenaus side) og med større energi i min artikulation. Med det samme oplever jeg en stor forbedring i min beherskelse af passagen.  Det lykkedes åbenbart at springe nogle stadier i processen ved at skifte til det rigtige fokus på det rigtige tidspunkt. Det opleves som et ”kontrolleret tab af kontrol”. (Se [Om kontrolparadokset](#))

Der var dog også tydeligt en modsatrettet reaktion på mine succesoplevelser med at være åben over for de mange

strategiskift. Jeg oplevede indimellem, at jeg prøvede at komme længere, end jeg egentlig var klar til, og at kvaliteten bliver ringere. 

Så det er også vigtigt ind i mellem at træde et skridt tilbage og evaluere processen "udefra". At blive klog på, præcis hvornår et "mæthedspunkt" indtræder, og man bør arbejde videre med andre ting, er nok en ret central kompetence også i forhold til at kunne indstudere værker så hurtigt som muligt uden unødvendige omveje. (Se [Om at lære udenad og spille koncert](#)).

Der er altså to ting på spil her:



Strategibrud på et detaljeplan. Angår detaljeret styring af sikkerhed, klang, kropslige fornemmelser mv. Hensigtsmæssigt med ubevidste strategiskift

Strategibrud på et overordnet plan. Angår øvningens struktur, f.eks. hvornår man skal gå videre til et nyt afsnit. Hensigtsmæssigt med bevidste strategiskift

I øvrigt viste klaverkoncerten af [Paul von Klenau](#) sig at være et meget velegnet værk at arbejde med. De mange uvante figurationer fremkaldte ofte modstand,  og derfor har antallet af strategiskift nok være større end ellers.

Om muskelspænding og bevægelser

Jeg var på forhånd klar over, at fokus på muskulær afspænding har stor betydning for min øvning. Min erfaring er, at større afspændthed medfører en større kontrol. Det bekræftes også af resultater fra idrætsforskningen¹. Jeg vidste derfor, at jeg var opmærksom på, at jeg ikke opbygger spænding i løbet af arbejdet med en svær passage, ved at jeg for tidligt presser tempoet i vejret. Jeg er også hos mig selv og mine studerende fokuseret på at have "frie" bevægelser, altså at bevægelserne er kontinuerte i stedet for rykvise. Erfaringsmæssigt er de mere afspændte og bruger mindre energi.

Men ved gennemsyn af videoerne overraskede det mig, at når jeg fokuserede på motorisk afspændthed og frihed i arm og skuldre, blevet mit musikalske udtryk også bedre.  Jeg observerede også effekten den anden vej rundt: Når mit musikalske udtryk blev formidlet bedre, slappede jeg mere af i armene og havde friere bevægelser og en bedre kropslig holdning. .

Det er nødvendigt at have bevægelsesmæssig detaljekontrol i starten af indstuderingen af en passage – vi er nødt til at overvåge, at vores fingre befinder sig det rigtige sted på det rigtige tidspunkt. Men dette præcisionsarbejde medfører tit en fiksering i arm og skuldre.

Her er en sjov øvelse: Prøv at sigte bevidst og langsomt efter din næsetip og mærk fornemmelsen i armen. Prøv derefter at lave bevægelsen igen, denne gang hurtigt. Du rammer formodentlig næsetippen igen, men denne gang er armen meget mere afspændt.

¹ Note: R.A. Schmidt og C.A. Wrisberg: "Motor learning and performance". Human Kinetics (2008), 10

Det interessante ved min ovennævnte erfaring er, at et mindre fokus på detaljepræcision medfører mere frie bevægelser, som så åbner for en større adgang til musikalsk "målrettethed".

Opmærksomhedsskiftet betyder åbenbart, at min motorik bedre formidler min musikalske intention – eller i hvert fald åbner op for at denne kan komme mere i spil. Der er åbenbart et eller andet, der rent kognitivt er "faldet i hak". (Se [Om "action representation og "motor cognition"](#))

At være for anspændt i sin muskulatur er desværre et problem, der rækker ud over spørgsmålet om indstuderingshastighed. Konstante spændinger kan skabe store problemer i vores muskler og led, og seneskedebetændelser og andre alvorlige kropslige problemer er et reelt problem for mange professionelle musikere.

Løsningerne er tit baseret på medicinsk viden om led, muskler eller nerver, men spørgsmålet er, om der også er elementer, som har at gøre med vores kognitive arbejdsproces? Hvis vi for eksempel ikke oplever en forbindelse mellem vores musikalske forestilling og det klingende akustiske resultat, kan konsekvensen ofte blive, at vi fokuserer på vores motoriske system for at opnå øget kontrol over processen. Men udover at det ofte ikke hjælper på at fremme vores helhedsfølelse, kan det også føre til en u hensigtsmæssig "villethed" i vores motorik, der kan have alle mulige skadelige effekter. Her kunne en udvej have været at opøve sine kompetencer i at slippe kontrol på en hensigtsmæssig måde. (Se [Om at være flere steder på en gang](#))

En anekdote: Jeg underviste for nogle år siden en gruppe forskere og studerende på Danmarks Tekniske Universitet i klaver. Stort set alle var meget kompetente i forhold til analyse og musikalitet, men var meget anspændte i deres motorik og havde derfor typisk også en meget begrænset og ikke så smuk klang. Én person stak dog ud ved at have en klangbehandling,

der nærmest var på professionelt niveau. Jeg er ikke i tvivl om, at det skyldtes hans tilgang til at spille klaver, som nemlig var at improvisere fuldstændigt frit -uden noder, uden stilistiske bindinger. Det vil sige, at han fra start af havde åbnet op for den optimale kognitive enhed mellem forestillingen om musikken, den motoriske handling og den æstetiske sansning af resultatet. Og følgelig havde han ingen spændinger i sin muskulatur overhovedet.


Om fortolkning

Mange ikke-musikere, og nok også og en del musikstuderende, har en forestillingen om, at en musikalsk tilegnelse foregår i denne retning:

Først afkoder vi nodebilledet på en eksakt måde (der er kun én mulighed)

Derefter indkoder vi dette i vores motorik. Vores krop anses som en tom skal, som vi fylder den eksakte forståelse af værkets notation i.


Til sidst er vi frit og utvunget i stand til at vælge en fortolkning, som så er ens bevidste og personlige valg af, præcis hvordan man vil spille dette værk.

Men som mine videoer viser, opstår mange valgene løbende i løbet af indstudingsprocessen allerede fra første møde med værket.  Der foregår et komplekst samspil mellem min motorik, min forståelse af værket via noteteksten, min indlejrede erfaring som musiker samt den auditive feedback, der stikker sit hoved frem og – i en form for intuitivt spring – indfører nye elementer i min udførelse af værket. I videoerne opstår de ofte i forbindelse med [strategiskift](#).

Jeg synes faktisk, at det er en interessant afdækning af en eller form for "kreativitets-atom": Set udefra ser det ud som, at "jeg får en idé" - men jeg'et er diffust her. "Ideen kommer til mig" er nok mere dækkende. At dette på ingen måde behøver føre til åndelighed eller spiritualitet, viser stribevis af nyere teorier om, hvordan vores kognition virker. Det er nemlig helt basalt for vores motoriske handlinger, at der altid er en komponent, der er forud for vores bevidste tanke. Det er angstprovokerende, da vi er vant til illusionen om, at vi altid er bevidste om alle vores handlinger. (Se [Om fri vilje](#))


Så forestillingen om fortolkning som et bevidst valg, jeg til alle tider er frit stillet til at tage, er nok forkert. Vores forståelse af værket udvikler sig løbende i vores indstuderingsproces, og den optimale proces tillader, at vores indlejrede viden og ubevidste styring får lov at lege med. Frem for udelukkende at tage klare og bevidste valg, må vi slippe styringen for at opnå forståelse og dermed kontrol. (Se [Om kontrolparadokset](#))

Om at lære udenad og at spille koncert

På grund af min gode evne til at læse noder, er jeg tit begyndt for sent på bevidst at spille værkerne udenad. I stedet har jeg løbende automatiseret stoffet, således at jeg efter et stykke tid øver udenad, men uden at være bevidst om det. Jeg er sådan set allerede nået langt i min helhedsfornemmelse. Men i det øjeblik, jeg bliver konkret opmærksom på mine automatiserede bevægelser, kan jeg pludselig ikke huske musikken. 

I forbindelse med skærpelsen af min [proces ved kameraet](#), blev det hurtigt klart, at en mere effektiv strategi for mig var at lære afsnit udenad allerede første gang, jeg beskæftiger mig med dem. Det er en grundlæggende anden måde at bruge bevidstheden på, og det befordrer faktisk fokus på slutresultatet. Dette genspejles også i mange pianisters udsagn om, at "jeg kan ikke spille det ordentligt, hvis ikke jeg kan det udenad". Én ting er dog at kunne spille et værk udenad i sit øvelokale, en anden ting er at kunne gøre til i en presset situation. Når først vi har sluppet de trygge rammer på konservatoriet, hvor vi har mulighed op til flere gange om ugen at spille for vores lærer eller medstuderende, bliver det en udfordring at øve performancen. Det kan man nemlig gøre effektivt ved ofte at være i situationer, hvor det bliver vigtigt at spille værket rigtigt første gang. Der er en afgrundsdyb forskel på disse situationer, og så på – alene – at kunne køre værket i loop i sit øvelokale indtil man er tilfreds.


Erfaringerne med kamerasituationen har også forøget min evne til at "holde fast" og tvinge mig selv til løbende at gennemføre afsnit udenad, som var det koncert. Det var ikke nyt for mig at spille "koncert" for mig selv i øvelokalet og endda optage det med et kamera. Men dette har jeg altid gjort meget sent i et indstuderingsforløb. Det, jeg er blevet bedre til i løbet af dette projekt, er at lave en masse "mikroforløb", hvor jeg meget

hurtigt efter at have øvet på en passage, kan skifte til "koncerttilstand" og prøve stedet af med den rette mentale indstilling. 

For hvad sker der, når vi bliver nervøse? Udover, at der sker en række fysiologiske ting (vores hjerter banker hurtigere, vi bliver mere anspændte, vi får kolde hænder osv.) sker der også det grundlæggende, at vi får en forøget grad af bevidsthed om os selv. Man kan sammenligne det med at komme på arbejde første dag på en ny arbejdsplads: Pludselig bliver man opmærksom på aspekter ved sig selv – stemmeføring, tøjstil, udstråling, ordvalg – som man ellers ikke har skænket en tanke. Dette kommer man i de fleste tilfælde hurtigt videre fra, men til koncerten har vi kun "et skud i bøssen". Derfor er det vigtigt, at denne naturlige højere grad af selvbevidsthed ikke får lov at få afgørende indflydelse på ens præstation.

Så det giver god mening, at et gennemgående fokus på at indføre sin egen selvbevidste "performanceopmærksomhed" i øvningen kan hjælpe med at håndtere situationen. Det gælder jo om at gøre performancesituationen: 1. genkendelig og 2. ufarlig. Det kan et kontinuert fokus på fænomenet nok afhjælpe. Jeg tror virkelig, at der er et potentiale for mange her – jeg er for eksempel nu i stand til at finde ind i den selvmonitorerende tilstand, også selvom jeg ikke har sat kameraet op. Det hjælper mig med at bygge bro mellem min arbejdsproces og koncerttilstanden. Og som en bonus hjælper det mig med at [kilde mig selv](#).

Jeg har også fået øje på en anden sammenhæng mellem koblingen mellem min mentale forestillinger og min kropslige bevidsthed:

Når jeg har som delmål at lære en passage udenad, kan det ofte få den konsekvens, at min kropslige holdning og fornemmelse forringes. Derfor skal jeg i øvesituationen huske mig selv på at finde tilbage til en god kropslig fornemmelse. 

Det er gået op for mig, at dette fænomen kan føre til en form for negativ selvopfyldende profeti, som ofte er sket for mig til koncerter:

Jeg bliver usikker på, om jeg kan huske en passage.

Jeg mister min gode kropslige fornemmelse.

Min motoriske kontrol og dermed også min muskulære hukommelse forringes.

Jeg spiller forkert.

I arbejdet med dette projekt er jeg dog blevet bevidst om, at årsager og virkninger i denne sammenhæng kan gå begge veje. Derfor har jeg nu en ny vej at gå, hvis jeg rammes af usikkerhed under en koncert:

Jeg fokuserer på en god kropslig fornemmelse.

Min muskulære kontrol bliver bedre.

Jeg spiller færre fejl.

Jeg får en større fornemmelse af sikkerhed.

Om at kilde sig selv

Det er umuligt at kilde sig selv – prøv! De skyldes formentlig et kognitivt fænomen, der går under navnet "efference copy" eller "corollary discharge". I udgangspunktet dækker det over, at vores nervesystem sender besked ud til de sanser, der bliver påvirket af en egen handling om, at de skal reagere anderledes. Det er for eksempel en af grundene til, at vi ikke oplever at verden drejer, når vi selv drejer hovedet. Fænomenet gælder også det auditive system: Den neurale aktivitet i de områder, der er ansvarlig for hørelsen, er mindre, når en lyd opstår som konsekvens af ens egen aktivitet, i modsætning til når den kommer fra andre².

Hvis det virkelig var helt umuligt at sanse den fulde effekt af sine handlinger, ville det være særdeles dårligt nyt for musikere: Så ville vi kun kunne registrere detaljer i de klanglige aspekter og vurdere det æstetiske indhold af vores spil ved at lytte på optagelser af os selv.


Heldigvis er det ikke umuligt at lytte "rent" til sig selv, samtidig med at vi spiller – det er bare ret svært. Jeg er selv i dette projekt blevet bedre til at skifte til fokus til at være "lyttende" i stedet for "handlende", ved fx bevidst at lukke øjnene eller kigge væk fra noderne og flygelet.

Et af de svære skridt at tage som udøvende musiker er netop at optræde som æstetisk oplevende, samtidig med at man udfører musikken, men ved sjældne lejligheder lykkes det os rent

² Note: Marc Jeannerod: *Motor Cognition: What actions tell the self.* Oxford University Press 2006, 19

faktisk at blive emotionelt bevæget af vores egen musikudøvelse (selvom det ikke er noget, vi som regel taler højt om).

Når jeg ser mig selv øve, er det påfaldende, hvor meget den gode frasering, den store klangkontrol, den frit bevægelige krop afhænger af at kunne pendulere mellem at være "lyttende" og "handlende". At spille meget mere med lukkede øjne faciliterer som tidligere nævnt begge disse opmærksomheder. (Se [Om at være flere steder på én gang](#)). Det visuelle feedback er nemlig ikke optimalt til hverken at "mærke" eller "lytte", fordi det visuelle system fokuserer på placering af fingre, på bevægelers ydre form og på nodebilledet. (I parentes bemærket kan det dog være gavnligt at fokusere visuelt på elementer, der ligger tæt på den akustiske toneproduktion, fx at kigge på dæmpernes bevægelser inde i klaveret. Det faciliterer fokus på resultatet, hammerens anslag på strengen og den resulterende klang).

Resultatet er ofte en helhedsoplevelse: Jeg forestiller/bevæger/oplever som et samlet fænomen, og det er erfaringsmæssigt også her, at den gode og kunstnerisk formidrende opførelse befinder sig.  Hvis jeg har svært ved at finde fornemmelsen, er det er gavnligt for mig at være samtidig opmærksom på både min indre fornemmelse af muskulær afspænding og det æstetiske resultat – klangen og fraseringen (Se [Om muskelspænding og bevægelser](#)).

Det er også et stærkt pædagogisk værktøj, hvis de studerende kan lære at blive bedre til at inddrage den lyttende opmærksomhed. Når de fokuserer på at "kilde sig selv", kan de ofte flytte sig langt hurtigere, end ved blot at gentage motoriske øvemethoder. Men det kræver en meget konkret bevidsthed om, hvordan man kan skifte opmærksomhed. Den gode nyhed er, at denne bevidsthed helt sikkert kan optrænes, og jeg håber, at mit projekt kan hjælpe med at vise nye veje her. (Se [Om at optage sig selv](#)).

I øvrigt er der en anden interessant ting ved det kognitive fænomen, at sansninger, der er afhængige af vore egne handlinger, har en særstatus: Formodentlig ligger ansvaret for denne effekt nemlig i den (posteriore) parietale cortex, og er der hyperaktivitet i den, enten pga. sygdom eller udefrakommende elektrisk stimulation, får man problemer med selvidentifikation eller endda ud-af-kroppen oplevelser³. Det kan forklares ved, at vi ikke længere oplever konsekvenserne af vores handlinger som kommende fra os selv. Så selve denne forbindelse mellem intention, udførelse og sansning af vore handlinger er åbenbart helt central for os.

³ Note: Marc Jeannerod: *Motor Cognition: What actions tell the self.* Oxford University Press 2006, 83

Om (selv)imitation

Centralt i mesterlæren står imitationen. Traditionelt set har den foregået som spejling af læreren i eleven: Ved sit blotte eksempel viser læreren eleven vej igennem dennes egen udviklingsproces.

I dag er der nok et mere nuanceret billede af lærerens rolle: Den gode lærer skal også kunne udvikle elever med andre typer forudsætninger end sine egne, så en dyb forståelse af den enkelte elevs individuelle sammensætning og kompetencer inden for både fysiske og mentale områder spiller en stor rolle. Det kræver også en lang række læringsmæssige værktøjer til at understøtte eleven med den rigtige feedback på det rigtige tidspunkt.

Men hvis vi alligevel retter blikket mod den "rene" imitation, som trods alt er det fænomen, der har drevet musikundervisning i århundreder, er der en række interessante ting på færde:

Vi har i hjernen områder med systemer, der aktiveres, både når en handling udføres, og når den observeres. Disse "spejlsystemer" bliver af nogle forskere udlagt som det kognitive grundlag for vores forståelse af andre mennesker og som en af de grundlæggende byggesten for vores evne til at lære. Det er for eksempel vist, at man kan lære en simpel motorisk opgave lige så hurtigt ved at observere andre udføre den, som ved selv at indøve den⁴. Så det er de samme neurale mekanismer, der er i spil, og vores motoriske systemer aktiveres med substantielle overlap i begge tilfælde.

⁴ Note: Marc Jeannerod: *Motor Cognition: What actions tell the self*. Oxford University Press 2006, 118

Selvom der foregår en heftig videnskabelig diskussion af de mere vidtrækkende konsekvenser af disse neurale systemer, er det nok plausibelt, at motorisk imitation er en grundlæggende basal adfærd for os mennesker. Dette fænomen er basis for læring, forståelse og en generel afkodning af kommunikation og intentioner fra andre.

Faktisk er imitation så afgørende, at selve den imiterende adfærd er den mest naturlige for os – læg mærke til, hvordan du let kommer til at sidde på samme måde, som den person, du taler med. Vi har ligefrem hæmmende elementer i hjerne, så vi ikke bare går rundt og imiterer pr. refleks. Der er fundet sygdomstilfælde, hvor nogle mennesker mangler denne hæmning og derfor tvangsmæssigt imiterer den adfærd, der fremtræder for dem⁵.

Så hvad sker der, når vi begynder at kigge på os selv udefra, som jeg gør det med mine videoer? Hvordan kan det være, at jeg klart oplever min øveproces forbedre sig? Hvordan kan det være, at jeg oven i købet blot kan nøjes med at forestille mig et "virtuelt" kamera og stadig få en mere fokuseret øveproces og stærkere kunstneriske resultater?

Der sker i hvert fald det, at jeg pludselig indgår i en "normal" læringsituation med mig selv som både lærer og elev. Jeg er som erfaren lærer trænet i at tænke mine studerendes adfærd anderledes og at forestille mig alternativer, som kan give bedre resultater. Denne kompetence baserer sig nok på en kobling af imitation (jeg forestiller mig, hvordan det er at være dem) samt intuitive spring, som er baseret i en erfaring med sammenhængen mellem forestilling-handling-resultat (Se [Om fortolkning](#)). Kameraet giver mig et mentalt fikspunkt for at kunne flytte min opmærksomhed hen på resultatet af mine

⁵ Note: Marc Jeannerod: *Motor Cognition: What actions tell the self*. Oxford University Press 2006, 165

handlinger og dermed indtræde i lærerrollen overfor mig selv. (Se [Om at kilde sig selv](#)).

Der er en yderligere krølle på dette, som jeg opdagede i forbindelse med redigeringen af videoerne, der skulle lægges på YouTube: I løbet af projektet har jeg efterhånden udviklet et "sprog" eller begrebsapparat, der gør mig i stand til hurtigere at forstå, hvad der foregår i min øvning: I begyndelsen er mine refleksioner mindre konkrete og indtræffer med større mellemrum, men jo længere jeg kommer i projektet, jo flere og mere præcise notater har jeg til videoerne. Det lader til, at jeg har fået en stærkere "værktøjskasse" til at kategorisere de forskellige fænomener i mine øveprocesser.

De positive effekter af de indsigter, denne selvspejlende adfærd har ført til, synes jeg er et spændende resultat, som viser en lovende vej i retning af at opnå mere viden om samspillet mellem forestilling, sansning, imitation og ikke mindst kunstnerisk udtryk.

Om at række ud efter sit fulde potentiale

En af årsagerne til at gå i gang med et **projekt** som dette, hvor fokus er på forståelse og optimering af vores arbejdsprocesser, var forestillingen om, at vi har potentiale til at flytte os langt hurtigere, end vi "normalt" gør. Blandt andet oplever jeg ofte, at jeg spiller langt bedre, når jeg uforberedt demonstrerer for mine studerende, end hvis jeg var gået i gang med en "normal" øvning af den tilsvarende musik.

Ind i mellem er vi altså i stand til at springe stadier i processen over. Ligeledes findes der åbenlyst individer, som er i stand til at flytte sig meget hurtigt og lære ting på utroligt kort tid – det, vi kalder "vidunderbørn". 

Der er nok to måder at anskue disse enestående tilfælde på:

- 1) De er grundlæggende sat sammen på en anden måde end resten af os.
- 2) De har det samme udgangspunkt som resten af os, men har – enten ved egen eller andres hjælp – været i stand til at fjerne nogle læringsmæssige forhindringer, som vi alle har til fælles.

Jeg mener, at det er frugtbart at undersøge, om ikke 2) kunne være tilfældet. Både på grund af ovennævnte egne erfaringer, men også fordi jeg ofte har oplevet studerende, som pludselig udvikler sig meget hurtigt. Det er ikke svært at forestille sig, at hvis disse udviklingspring var reglen frem for undtagelsen, ville de fleste kunne nå meget langt.

Så måske kunne man opdage disse forhindringer ved at sætte et spejl op foran vores arbejdsproces? Det var jeg spændt på.

Grundlæggende var min erfaring, som tidligere nævnt, at jeg ganske hurtigt opnåede en stigning i hastigheden af min tilegnelse, ved blot at sætte et kamera op. (Se [Om at optage sig selv](#)) Ligeledes er der også for mig åbenlyst et potentiale ved at

bevidstgøre opmærksomhedsskift i retning af slutresultatet. (Se [Om at kilde sig selv](#))

Her er det på sin plads at bruge lidt tid på, hvorfor det egentlig er ønskeligt at komme hurtigere i mål med indstuderingsprocessen. For andre kunstarter – nok især skabende – er det vel nærmest absurd at forestille sig, at det er en kvalitetsparameter i sig selv at blive hurtigt færdig.

Men som musikere er vi nødt til at forholde os til store mængder af musik for at være i stand til at få en udøvende- eller en undervisningskarriere:

Som udøvende musiker må man – enkelte internationale stjerner undtaget – indgå i mange forskellige sammenhænge, da markedet ikke er stort nok til, at man blot kan spille de samme værker over en længere periode. Typisk har man to- tre koncerter med de samme værker, og så skal man lære noget nyt (realistisk set har man gang i mange værker på samme tid). Så jo hurtigere, man kan lære ting, jo flere forskellige professionelle konstellationer har man mulighed for at indgå i.

Som underviser er man nødt til at kunne demonstrere delelementer af det værk, man underviser i. Klaverrepertoiret er helt utroligt stort, så hvis man skal bruge meget tid på at forberede hver enkelt lektion, har man helt grundlæggende mulighed for at have færre elever.

Man skulle altså forvente, at de musikere, som er i stand til at lære hurtigt, også ville klare sig godt på arbejdsmarkedet. Og dette er da også tilfældet. Vi har blot en uheldig tendens til at forudsætte, at vores forudsætninger for læring er konstante – at enkelte individer bare ”er” bedre til at indlære. Denne præmis håber jeg er blevet udfordret med dette projekt.

Om fri vilje

Når mine **strategiskift** ofte sker hurtigere, end jeg er opmærksom på dem, er det faktisk et helt grundlæggende træk ved vores motorik. Det ved vi, hvis kører i bil og skal undvige noget på motorvejen. Vi reagerer først og ”opdager” først bagefter, hvad der skete. Det vil altså sige, at automatiserede bevægelser er langt mere effektive end bevidstgjorte bevægelser. Ja, faktisk bør bevidstheden ofte ikke spille en afgørende rolle i udførelsen af en handling, simpelthen fordi den kommer ind for sent.

Og endnu mere interessant viser det sig, at vi i en vis forstand begynder at udføre en handling, *inden* vi bliver bevidst om, at vi tager beslutningen om den. Man taler om et ”readiness potential” i forbindelse med motoriske handlinger, som forudgriber beslutningen om at bevæge sig med 345 millisekunder⁶. Så vores hjerne begynder ofte handlingen, før vores bevidsthed om handlingen sætter ind – og det er jo netop, hvad jeg oplever. Her ekspliciterer min undersøgelsesmetode nogle generelle aspekter ved vores kognition: Det viser sig, at det ikke er usædvanligt, at jeg ubevidst skifter adfærd og at den ubevidste styring er hensigtsmæssig. Det overraskende er faktisk, at jeg opfatter det som unormalt!

Så konsekvensen må være, at den optimale beherskelse af målrettede motoriske færdigheder – hvilket må siges at være en nødvendig forudsætning for at være professionel pianist – fungerer mest optimalt, når vi ”lader handlingen ske”. I det øjeblik, at vi bevidstgør den i for høj grad, mister vi kvalitet. (Se

⁶ Marc Jeannerod: *Motor Cognition: What actions tell the self.* Oxford University Press 2006, 165

Om kontrolparadokset) Men hvordan i alverden kan denne indsigt kombineres med det målrettede og repetitive arbejde, som skal til, for at beherske alle delaspekter af et værk?

Jeg tror faktisk, at problemet er lidt anderledes, end det i første omgang fremtræder for os. Som mine videoer viser, er mange af de valg, der optræder i løbet af en indstuderingsproces, i forvejen ubevidste. Vi har som regel kun primær bevidsthed på "hvad" og "hvordan" vi øver, mens den detaljerede styring af processerne langt hen ad vejen foregår bag vores umiddelbare opmærksomhed. Og det er i udgangspunktet en god ting (Se **Om strategiskift**).

For mange musikere er problemet nemlig snarere, at disse ubevidste systemer let tager fuldstændigt over. Mange kender fornemmelsen af, at vores bevidsthed er alle mulige andre steder end direkte på vores øveproces. Hårdt presset vil nogle måske endda indrømme, at de simultant har haft målrettet opmærksomhed på andre ting end selve øveprocessen, f.eks. en fjernsynsskærm. Det skyldes nok erfaringer med, at vores ubevidste systemer nok skal "klare ærterne", hvis vi giver dem lang nok tid. Det oplever jeg også er en virkelighed for mange konservatoriestuderende: Antallet af timer i et øvelokale tæller langt mere end kvaliteten af den øvning, der rent faktisk foregår.

Men for det første er en konstant nedbringelse af indstuderingstiden en væsentlig faktor i et professionelt musikerliv (Se **Om at række ud efter sit fulde potentiale**). For det andet er mine erfaringer med dette projekt, at vi kan nå meget længere, hvis vi har en hensigtsmæssig "arbejdsdeling" mellem bevidste og ubevidste processer. Min erfaring er, at der ikke er nogen modsætning mellem at lade et strategiskift "indfinde sig" ubevidst og samtidig være bevidst opmærksom på, om nye strategi er hensigtsmæssig. Jeg er ikke i tvivl om, at en langt større opmærksomhed på at penduleringen mellem "at

lade ting ske” og ”at gøre noget aktivt” er central for at nå det højest mulige niveau som klassisk musiker.

En opmærksomhed, der på samme tid både er meget fokuseret og åben for ubevidst styring, er jo nok det, som mange forbinder med en rigtig god performancetilstand. Oplevelsen af, at vi ”er 100% tilstede”, men at vi ”ikke blander os i musikken”, at vi ”er i flow”. Udfordringen er i virkeligheden at finde denne tilstand, også i vores øvelokale.

Om "action representation" og "motor cognition"

I [Marc Jeannerods](#) bog *Motor Cognition* fra 2006, er "action representation" et helt centralt begreb, som jeg finder meget interessant at sætte i forbindelse med mine refleksioner over øvning. Begrebet betyder direkte oversat "handlingsrepræsentation" og dækker over en hypotese om motoriske handlinger, der siger, at den samme neurale mekanisme er i spil, uanset om vi forestiller os en handling, udfører en handling eller observerer en handling. Begrebet er beslægtet med ideen om [spejlsystemer](#), da det har imitationen som et grundlæggende delelement. Action representation har dog en mere vidtrækkende implikation, idet begrebet indbefatter en helt basal overvejning af tre fænomener, vi normalt opfatter som adskilte i forhold til en motorisk handling, nemlig 1) den mentale forestilling, 2) den muskulære udførelse og 3) den efterfølgende sansemæssige registrering.

Hvis vi tager eksemplet fra afsnittet [Om at være flere steder på én gang](#) vil det sige, at forestillingen om at skrive ordet "Klenau" på et computertastatur, den motoriske udførelse af fingerbevægelserne K-l-e-n-a-u og den taktile fornemmelse af tastetrykkene (herunder den visuelle sansning af "Klenau" på skærmen) alle har en fælles komponent i hjernen. Alle tre fænomener aktiverer et fælles område, som altså kaldes den fælles "action representation".

Det stemmer jo godt overens med den helhedsfornemmelse, som jeg tidligere har beskrevet (Se [Om kontrolparadokset](#)). Og det giver dermed også god mening, at vi ved at rette opmærksomheden "udenfor" os selv, altså på det klingende resultat, kan forbedre ikke bare den motoriske udførelse, men sågar den mentale forestilling om musikken. Dette kognitive aspekt er en meget vigtig del af det overordnede begreb om

”motor cognition”, som også er beskrevet af Marc Jeannerod. Det giver mening at tale om ”motorisk kognition” (kognition betyder tænkning), da motorikken og sansningen af denne også virker tilbage på vores mentale forestillinger.

Meget af vores adfærd er altså ikke ”top-down” startende ”oppefra” med den bevidste tanke, men styring og intention opstår ofte ”bottom-up”, altså fra vores sansemæssige og motoriske systemer. Vi har således et system, hvor det indlejrede mønster i form af en action representation er bindeleddet mellem motoriske bevægelser, sansemæssige effekter og mentale forestillinger. Det vil sige, at vi også kan bruge action representations ”baglæns” til at opnå de rigtige bevægelsesmønstre ved at forestille sig deres effekter. Det er en yderst relevant viden for udviklingen af egne og andre kunstneriske færdigheder.

Her er citat fra *Motor Cognition*, side 171

“(...) there is an observable transition between automatic functioning and conscious monitoring. The conditions for this transition to appear consistently show that action representations are always close to the edge of consciousness”

Action representations simulerer de handlinger, de repræsenterer, og de er altid til stede, uanset om handlingen rent faktisk bliver udført. De kan også aktiveres ”udefra” – fra andre mennesker – og det vil helt konkret sige, at det i princippet er muligt at lære lige så meget ved at observere en handling, som ved selv at udføre den (Se [Om \(selv\)imitation](#))

At indføre et begreb som motorisk kognition betoner altså: 1) den hurtige og automatiserede måde, som vores motorik arbejder på, 2) indtrykket af, at målrettede handlinger for det meste bliver udført udenfor bevidst kontrol, og at 3) spejlsystemet virker umiddelbart, når man observerer en handling.

Så en proces som i **FormingPerforming**, hvor jeg kontinuerligt observerer mig selv, vil altså alene ved selve observationen kunne virke tilbage og skabe en forbedring. Lige så vel er det plausibelt, at min bevidsthed **om at blive optaget** skaber et positivt feedback-loop mellem registreringen af mit klingende udtryk, min forestilling om musikken og den motoriske udførelse af den. Her giver det ikke mening at spørge om, hvad der kommer først – alle aspekter er vigtigt for at nå **sit fulde potentiale**.

Om videnskabelig forskning

Hvem ved hvad?

Der findes åbenlyst relevante forskningsresultater og teorier indenfor bla. neurovidenskab og psykologi, som kan bidrage til at beskrive de fænomener, der dukker op, når vi undersøger vores øveprocesser. Vores praksis befinder i et ekstremt komplekst og raffineret samspil mellem bevidste og automatiserede handlinger, hvor målet er stærk kommunikation mellem mennesker. Samtidig har vi nok det mest abstrakte formidlingssystem af alle kunstarter, nemlig den musikalske notation, som i udgangspunktet er matematisk opbygget, med halvering og fordobling som den formelle basis. Vi har derfor mulighed for at trække på enormt mange typer af viden, hvis vi vil lægge andre perspektiver ned over vores undersøgelser

Derfor har det været vigtigt for mig at afklare:

- Hvornår er mine (og mit faglige miljøes) erfaringer og refleksioner tilstrækkelige, og hvornår kan ekstern viden bidrage med øget indsigt, som ikke blot kan forklare fænomener i vores praksis, men også har potentiale til at forbedre denne?

Jeg har en stærk tro på, at vi kan vinde meget ved at orientere os uden for vores eget område, og jeg har i løbet af projektet [FormingPerforming](#) derfor orienteret mig bredt i nyere kognitionsforskning. Men jeg har dog valgt ikke at trække linjer til forskningsresultater alle de steder, hvor dette har været muligt.

Jeg tror nemlig, at jeg nemt ville kunne falde i det, man kunne kalde en "forklaringsfælde": I det øjeblik, at en teori fra et mere traditionelt forskningsområde beskriver dele af et fænomen, som jeg oplever i forbindelse med min kunstneriske praksis,

kunne det være fristende at klassificere alle mine erfaringer i forhold til den givne teori. Det er selvfølgelig også essensen i den traditionelle videnskabelige metode: At vi afprøver en teori på praksis, og med vores erfaringer bidrager til at forfine den teoretiske beskrivelse. Så fristelsen til at ånde lettet op, hvis jeg fandt teorier, der beskriver vores erfaringer som kunstnere, opfattede jeg som en reel fare for mig. Som kunstnere bør vi som udgangspunkt ligestille os med andre typer af menneskelige aktiviteter, også de forskellige typer af videnskabelig forskning. Ellers risikerer vi, at vores undersøgelser og deres potentiale for at forandre os i en positiv retning hæmmes af andre faglighedens værdier og målemetoder, at vi så og sige kommer til at se os selv som et forsøg, der afprøver en specifik teori, og derved er i fare for at miste blikket for det, der måtte adskille vores erfaringer fra andre typer af erfaring. Konsekvensen kan blive, at vores blik på vores egen praksis indsnævres.

Dette er primært en analyse i forhold til tendenser, jeg har observeret hos mig selv og mit projekt, men jeg tror, at det lønner sig at være opmærksom på problematikken, så snart man er åben overfor at inddrage andre typer af vidensgrundlag i sine beskrivelser og konklusioner. Man kan bruge det fremmede blik til at få øje på fælleselementer mellem det kunstneriske områder og andre områder, men man skal samtidig være bevidst om, at dette blik måske ikke ser alt, hvad der er interessant fra en kunstnerisk vinkel.

Jeg har dog valgt at inddrage én enkelt forskers begreber og forståelsesramme i denne tekst. Det er den franske forsker i neurovidenskab, [Marc Jeannerod](#). Jeannerod samler op på mange forskellige forskningsfelter og har væsentlige pointer, som jeg synes spiller godt sammen med mine egne overvejelser under projektet. Hans begreb om motorisk kognition ligger indenfor paradigmet om "embodiment", der har vundet indpas

inden for psykologi og kognitionsforskning gennem de seneste årtier. Paradigmet indeholder den idé, at vores forståelse af verden har væsentlige ikke-begrebsliggjorte aspekter, og at vores motoriske systemer spiller en basal rolle i den måde, vi tænker på. Inden for dette paradigme er der netop fint plads til den kropsliggjorte tænkning, som vi har forfinet som klassiske musikere, og jeg har derfor oplevet det frugtbart at orientere mig i denne retning.

Det har også været en pointe, at jeg gerne ville finde viden, som jeg ikke tidligere har set være sat i spil i forhold til musikalsk praksis. Samtidig er det en realistisk mulighed for specielt interesserede at sætte sig ind i hans tanker, da de primært kan findes ét sted, nemlig i hans bog *Motor Cognition* (Oxford University Press 2006)

Referencer

Jens Brincker: Artikel om Paul v. Klenau på “Komponistbasen” på Dansk Komponist Forbunds hjemmeside.

<http://www.komponistbasen.dk/node/3031>

Michael Fjeldsøe: *Paul von Klenau, Alban Berg og den ‘toneartsbestemte’ tolvtonemusik* i *Musik og Forskning vol. 29* udgivet af Københavns Universitet, 2004

R.A. Schmidt og C.A. Wrisberg: *Motor learning and performance*. Human Kinetics, 2008

Kulturministeriets rapport om KUV 2012, udgivet elektronisk: <https://kum.dk/servicemenu/publikationer/2012/kunstnerisk-udviklingsvirksomhed/>

Søren Rastogi: *FormingPerforming – en undersøgelse af den klassiske musikeres øveproces i Kunsterisk Udviklingsvirksomhed – En antologi* (red. Anne Gry Haugland). DKDM 2016

Bine Bryndorf, Søren Rastogi, Morten Zeuthen og Anne Gry Haugland: *Musikeren i spejlkabinettet -refleksioner over refleksionen i tre KUV-projekter* DKDM 2017

Marc Jeannerod: *Motor Cognition: What actions tell the self*. Oxford University Press 2006

Shaun Gallagher: *How the Body Shapes the Mind*. Oxford University Press 2005

Lawrence Shapiro: *Embodied Cognition*. Routledge 2011

Andy Clark: *Being there. Putting Brain, Body, and World Together Again*. MIT Press 1997

Mark Johnson: *The Meaning of the Body*. The University of Chicago Press 2007

Jean Mc Niff: *Action Research. Principles and Practise.*
Routledge 1988, 2013

Videoer med eksempler på min øvning af Paul von Klenaus klaverkoncert:

<https://www.youtube.com/watch?v=7tGqYhBKSRc>

<https://www.youtube.com/watch?v=qgBek7Ztv6I>

<https://www.youtube.com/watch?v=244avxpUZac>

<https://www.youtube.com/watch?v=kil5FMVYYd8>

<https://www.youtube.com/watch?v=h2Wmx8MQizg>

Om Paul von Klenau

Den danske komponist Paul von Klenau (1883-1946) blev født i København, som barn af en meget velstående familie. Moderen var født Berggreen og var efterkommer af komponisten A.P. Berggreen.

Klenau begyndte sin uddannelse på konservatoriet i København, bl.a. med Otto Malling som lærer i teori, men rejste i 1902 til Berlin. Planen var at studere violin hos Joseph Joachim, men Klenau bestod ikke optagelsesprøven. Til gengæld blev han på baggrund af sine kompositioner optaget som "mesterelev" hos Max Bruch. Det blev startskuddet til en stor karriere som komponist og dirigent i Tyskland og Østrig, der fortsatte frem til 1939. Han havde dog hele sit liv en fast bopæl på Frederiksberg og opholdt sig i Danmark hver sommer. Klenaus værker, især operaer, blev opført på fremtrædende scener i Tyskland og Østrig, og de blev opført af personligheder som Bruno Walter og Wilhelm Furtwängler. Han blev udgivet på det – dengang som nu – store internationale forlag Universal Edition. Han blev i 1924 koncertdirektør for Wiener Konzerthausgesellschaft, og i Wien fik han kontakt til både Arnold Schönberg og Alban Berg. Den sidstnævnte fik han et nært venskab med, hvilket fremgår af deres omfattende brevveksling. I disse år udviklede Klenau også sin egen form for tolvtoneteknik.

Sideløbende med karrieren i Tyskland og Østrig var han aktiv i det danske musikliv som initiativtager til "Dansk Filharmonisk Selskab", som i en lang række koncerter fra 1920-26 satte fremtrædende moderne komponister på programmerne. Et højdepunkt var et gæstespil i 1923, hvor Arnold Schönberg dirigerede egne værker.

Som alle kunstnere i 30'erne i Tyskland måtte Klenau forholde sig til nazismen. I udgangspunktet var han pga. sit moderne tonesprog ikke velset af det nazistiske system, men fik ved et par – set med eftertidens briller – uheldige udsagn oprettet en form for våbenhvile med regimet, så han fortsat kunne arbejde frem til 1939. (Han slog i en tidsskriftartikel bl.a. til lyd for, at hans kompostionsteknik ville passe til fremtidens "nationalsocialistiske verden" og argumenterede i et brev til en indflydelsesrig nazistisk kritiker for, at tolvteknikken ikke var opfundet af jøden Arnold Schönberg). Her har vi nok den afgørende grund til, at hans eksistens i den danske efterkrigstid blev ignoreret, og at hans værker blev stort set ikke opført i 50 år.

Men der ikke belæg for at sige, at Klenau var en nazistisk kunstner. Han besvarede breve underskrevet af afsender med "Heil Hitler" med et høfligt "Med venlig hilsen"⁷. Den danske musikforsker og kritiker Jens Brincker skriver om Klenau:

"Paul von Klenaus holdning til det nazistiske styre var først og fremmest dikteret af hans situation som skabende kunstner i Tyskland og dybt forbundet med tysk kunst og kultur. Man kan uden vanskelighed finde såvel politisk naive som opportunistiske træk i den, hvad de ledende kræfter i det tyske styre uden tvivl også har gjort. De var velkendte med den slags henvendelser fra kunstnere som prøvede at undgå et "Berufsverbot" i Tyskland og de under krigen besatte lande. Heroisme er ikke nødvendigvis en del af kunstnerisk talent.

⁷ Michael Fjeldsøe: *Paul von Klenau, Alban Berg og den 'toneartsbestemte' tolvtonemusik i Musik og Forskning vol. 29* udgivet af Københavns Universitet, 2004

Men set med tyske øjne var Paul von Klenau ikke nazist. Han var for moderne⁸.”

(Note: At nazismen stadig spøger, oplevede jeg på egne hånd i ansøgningsproceduren til projektet FormingPerforming. Jeg fik bevilget projektet, men under den klare forudsætning fra bedømmelsesudvalget, at jeg forholdt mig entydigt til Klenaus forhold til nazismen. Jeg mente – og mener - ikke, at spørgsmålet havde nogen relevans for mit undersøgelsesområde, og at henvendelsen var et udtryk for en forældet syn på forholdet mellem kunst og samfund. Men jeg skrev pligtskyldigt et svar – og fik undervejs tanken, om jeg var i gang med den samme type handling som Klenau i 30’ernes Tyskland: nemlig at formulere det, som ens bevillingsgivere gerne vil høre.)

Fra 1939 flyttede Klenau tilbage til Danmark, hvor han levede indtil sin død i 1946. I denne periode skrev han en række værker, som først er kommet til offentlighedens kendskab i det 21. århundrede, hvor en lang række efterladte noder dukkede op. De havde været i familiens varetægt indtil da, men i 2005 lykkedes det Det Kgl. Bibliotek at erhverve samlingen, hvor bl.a. klaverkoncerten befandt sig i. Også en klaversonate i f-mol var blandt de nyopdukkede værker, og den har et meget stort slægtskab med klaverkoncerten.

Klenaus musikalske stil er fra 20’erne og frem tolvtoneteknisk, dvs. at han – i en pagt med sig selv og musikværket – binder sig til at bruge de tolv toner i den kromatiske skala i en specifik rækkefølge. Selvom teknikken (der rent faktisk blev opfundet af Arnold Schönberg) i sit udgangspunkt er utrolig avantgardistisk, bliver Klenaus brug af teknikken i løbet af årene meget traditionssøgende. Han søger i **høj grad søger**

⁸ Jens Brincker: Artikel om Paul von Klenau på “Komponistbasen” på Dansk Komponist Forbunds hjemmeside

tonale akkorder og velkendte harmoniforløb, og på en måde er hans stil en ekstrem udgave af den "humanistiske" bevægelse i tolvtonemusikken, som Alban Berg stod for. Der er et tydeligt slægtskab mellem de to komponister, som også var venner privat. Hos Klenau klinger musikken i lange passager regulært senromantisk både i klanglig tekstur og i de harmoniske forløb. Ofte har han blot en ekstra tone på akkorden (f.eks. en stor septim), således at tolvtonemetoden "går op". Det giver en flimrende tonalt billede, det på samme tid virker genkendeligt.

Hans klaverkoncert er i tre satser og dater i 1944. Satserne er

1. sats Allegro.
2. sats. Andante.
3. sats Lebhaft, mit humor.

Spilletiden er cirka 35 minutter.

Orkesterbesætningen er et traditionelt romantisk orkester, med dobbelt træblæserbesætning, 4 horn, trompeter, basuner, tuba samt strygere.

Værket er en stort anlagt romantisk klaverkoncert, hvad angår instrumentation og pianistiske udfoldelser. Den minder i klaverfigurationer om lige dele Rachmaninov og Brahms med enkelte vendinger og passager, som er unikt Klenau-klingende. Der er et meget højt energiniveau i de hurtige satser. Til gengæld er der utroligt afspændte steder ind i mellem, fx i det meste af 2. sats, og værket virker på den måde udtryksmæssigt balanceret til den dramatisk højspændte side.

Der er ingen tvivl om, at Klenaus ambition var at skrive et stort anlagt værk med en tydelig tematisk indre sammenhæng og konsekvens. På den måde minder klaverkoncerten i virkeligheden også mere om Brahms end Rachmaninov, samtidig med at den nuancerer det musikhistoriske billede af tolvtoneteknikkens udvikling og arven fra Schönberg og Berg.

Om Marc Jeannerod

Marc Jeannerod (1935-2011) var en internationalt anerkendt forsker inden for kognitiv neurovidenskab og eksperimentel psykologi. Hans forskning fokuserede på de kognitive og neurofysiologiske mekanismer, der ligger bagved motorisk kontrol, motorisk kognition, følelser og selvbevidsthed.

Marc Jeannerod specialiserede sig i medicin og efterfølgende neurologi ved universitetet i Lyon. Hans videre forskeruddannelse skete under vejledning af Michel Jouvett, en af opdagerne af REM-søvn. Senere flyttede han til USA for at arbejde ved University of California, Los Angeles og Massachusetts Institute of Technology, Boston, inden han vendte hjem til Lyon, hvor han blev professor ved universitetet. Han grundlagde og var leder af det franske institut for kognitive videnskaber ved det Nationale Center for Videnskabelig Forskning (CNRS) indtil 2003.

Han var medlem af den franske Videnskabernes Akademi og medlem af Æreslegionen.

Marc Jeannerods arbejde inden for neurofysiologi og klinisk neuropsykologi har bidraget til nye viden indenfor områderne kognitiv motorisk kontrol og motorisk kognition. Hans arbejde har både ledt til overordnede teoriudviklinger samt bedre forståelser af konkrete kliniske lidelser.

Han har interesseret sig stærkt for repræsentationsbegrebet og ideen om "ikke-udførte handlinger" i det motoriske system. Denne teori om simulationer indebærer, at enhver målrettet handling har et skjult (covert) stadie, som omfatter handlingens mål, midlerne til at opnå den og dens konsekvenser. Denne skjulte "action repræsentation" kan også aktiveres, hvis handlingen observeres udført af andre.