

Læring som improviseret udvikling af praksis – jam som praksisfællesskab

Lars Brinck, Lektor, Ph.d. (Ass. prof., ass. prncp.), forskningsleder (Head of research and development)

Med afsæt i forfatterens fænomenografiske studie af amerikanske musikeres oplevelse af det at jamme diskuterer artiklen, hvorvidt jam-bandets spontant improviserende praksis kan give ny forståelse af rytmiske musikeres læring som et overordnet socialt fænomen.

Ved at betragte jam-bandets praksis i socialt læringsteoretisk blik argumenteres for at se den skabende praksis som en kollektivt rettet bevægelse mod nye handlemuligheder. Herved udfolder sig et stadigt udvidet læringsrum, hvor musikernes forandrede deltagelsesmåde og musikkens forandrede udtryk ses som én og samme bevægelse.

Indledning

Sociologisk og antropologisk forskning har interesseret sig for rytmiske musikeres sociale praksisser og har bidraget med værdifuld viden om den rytmiske musikers adfærd på scenen, i øvelokalet samt generelt om freelance musikerens muligheder og vanskeligheder (Bennett, 1980; Cohen, 1991; Berliner, 1994; Fornäs *et al.*, 1995; Monson, 1996). Green (1996, 2001, 2006, 2008) har i sine kognitive studier udforsket, hvordan pop-musikere udvikler sig i peer-to-peer udveksling af viden og erfaringer. Hun skelner mellem formel musikundervisning og informel musiclæring og udpeger fra en didaktisk position nye 'class room'-muligheder. Schloss (2004) viser i et etnografisk studie af samplebaserede hiphop-musikeres arbejdsformer den mangfoldighed af læringsstrategier, som her kommer til syne. Sahlander (2007) har tilsvarende i et komparativt studie undersøgt gruppen / bandet i henholdsvis 'skolastisk og ikke-skolastisk kontekst' og påviser bl.a., hvordan musikeres tilgang til læring afspejler deres fortrolighed med lærerstyret undervisning.

Inden for pædagogisk-psykologisk forskning har Berkaak & Ruud (1994) i et langstrakt sociopsykologisk studie belyst rockbandets betydning for det enkelte medlems identitetsdannelse. Saar (1999) peger i sit fænomenografiske studie af unge musikere på, hvordan musikerne synes at have tre dimensioner af opmærksomhed samt en henholdsvis pædagogisk og musikalsk rammeforståelse, som strukturerer deres udviklingsprocesser. Desuden har Söderman (2001) og Söderman & Folkestad (2004) i et kognitivt og diskursanalytisk perspektiv beskrevet og analyseret svenske hiphop-musikeres tilgang til skabelse og udøvelse af deres musik og tekster. og Söderman (2008, 2009) har i sociologisk studie gennem kvalitative interviews og musikalske og diskursive analyser beskrevet dels hiphop-producere, dels hip-hop-musikeres udviklingsstrategier.

Kristensen (2000) viser i sin udforskning af den rituelle overlevering af folkemusik i Cuba, at social læringsteori tilbyder en forståelse af de komplekse processer, som foregår i overleveringen og videreførelsen af cubanske folkemusiktraditioner. I et senere kritisk-psykologisk studie reflekterer Kristensen denne forståelse ind i dansk folkeskolekontekst (2009). Brinck (2007, 2010) har i fænomenografiske studier analyseret amerikanske jam-musikeres spontane musikalske kommunikation i jam-sammenhænge og udviklet en Grounded Theory med fire centrale begreber til at beskrive denne.

Jam. Forskellige praksisser

At jamme har en række forskellige værdimæssige betydninger afhængig af stilart og sociokulturel kontekst og dermed også hvad angår forståelse af rammer, deltagelse, muligheder, etc.. En jazz-jam vil typisk være baseret på relativt strukturerede forlæg, fx (standard-)melodier med vedtagne harmoniske strukturer. Jam-gruppen vil typisk bestå af traditionel rytmegruppe, blæsere og evt. vokalister. Gennem generationer er udviklet en jazz-jamkultur med fx harmoniske variationer og arrangementsmæssige konventioner, som de jammende jazz-musikere i større eller mindre grad kan gøre brug af (Berliner, 1994; Monson, 1996). Inden for mere fri jazz-former er rammerne mere abstrakte men stadig præget af genrens konventioner for musikalske strukturer og måder at deltage på. Instrumentsammensætningen er fx langt mere åben end for en standardjazz-jam.

Inden for pop-rock-området har der desværre udviklet sig en brug af jam-begrebet som 'at spille covernumre ligesom de originale kunstnere', fx Led Zeppelin Jam, som spiller LZ's numre som LZ gjorde, osv. Denne (mis-)opfattelse af jam adresserer denne artikel ikke.

Inden for funk og beslægtede stilarter betyder jam typisk, at al musikken komponeres og skabes i nuet af de deltagende musikere. Instrumentsammensætningen kan variere meget.

Det afgørende karakteristika er, at den musikalske ramme ikke udgøres af på forhånd aftalt melodisk eller harmonisk stof men udvikles i spil. Centrale værdier er de cirkulære strukturer, korte tilbagevendende riffs og stærke rytmiske figurer, der fletter sig ind og ud af hinanden i komplicerede rytmiske netværk (Brinck, 2010). Funk-jam i denne betydning har i årtier og frem til i dag været en helt essentiel del af musikkulturen omkring New Orleans, Louisiana, USA (Shapiro & Hentoff, 1956; Armstrong, 1955; Rummel, 1994; Ritz, 2000; Brinck, 2007, 2010), både som en del af spillestedskulturen og som en del af 'second-line'-kulturen, hvor hundredvis af mennesker samles ved de ugentlige 'street parades' for at spille, danse, hygge sig og dyrke fællesskabet gennem musikken og dansen (Brinck, 2007). Det er denne funk-opfattelse af, hvad jam er, som har denne artikels fokus.

Funk-jam i New Orleans

I et fænomenografisk studie af jammende New Orleans-musikere og med Grounded Theory som teorigenererende metodologi finder Brinck (2007, 2010) gennem kvalitative interviews, feltstudier og inddragelse af egne erfaringer som musiker og underviser, at musikernes adfærd lader til at være præget af fire centrale fænomener, nemlig '*open approach, prioritized focusing, auditory refleksion [og] artistic mastery*'. Her en kort stemningsberetning fra Joe's Cozy Corner, New Orleans:

'Fire musikere på den lille scene bagerst i lokalet. Intet er aftalt. Skal vi spille?

Hvem starter? Hvor ender vi?

Trommeslageren starter en rytmisk figur, han 'sætter et beat op'. Bassisten lytter og vælger en basfigur, som han synes passer til. Basfiguren ændrer sig lidt, den rettes til. Nu er den der. En cirkulær musikalsk struktur. 4, 8, 16 takter.

Baslinie og trommefigur er nu 'in the pocket', de lyder umiddelbart godt sammen, og, som Vidakovich siger: "it feels good enough not to mess with".

Guitaristen lægger sin figur på. Der er forskellige ideer, der afprøves, mærkes, lyttes. Endelig er der en ide, som får lov at 'blive hængende'. Nu er de tre 'in the pocket'

Pianisten vælger en lyd på sit Rhodes. Der mangler noget ..., og det kunne være det her. Eh, måske ikke, måske det her? Ja, nu lader der til at være en dynamik og balance, som føles rigtig.' (Brinck, 2010)

De fire funk-musikere *jam'er*. De spiller sammen uden faste aftaler men på baggrund af dels fælles kulturelle konventioner, dels personlige erfaringer. De kulturelle konventioner ligger historisk indlejret i den afroamerikanske musikkultur i New Orleans, hvor improvisationen, det at finde på noget, er en grundlæggende præmis. Og i processen med at finde på, improvisere, er den spontane musikalske kommunikation med de andre musikere helt central. Det, den enkelte finder på, skal 'passe' til de andres spil, det siger næsten sig selv. For den enkelte musiker er *åbenhed* og evnen til at kunne *prioritere sit fokus* derfor en afgørende forudsætning for at kunne deltage i en jam (Brinck, 2007, 2010). Åbenhed forstået som, at muligheder vurderes og afprøves i en kontinuerlig proces, hvor blikket er rettet mod nye optioner, nye lyde, nye kunstneriske udtryk. Og prioriteret fokus forstået som efter behov at rette sin opmærksomhed mod dels forskellige musikalske helheder, dels hver af de andres musikeres individuelle spil.

Samtidig har alle jam-musikerne et fælles 'mål'. Alles opmærksomhed er rettet mod det at skabe god musik, '*to make the music feel good*' (ibid.). Alle er mere eller mindre enige om, hvilke grundlæggende værdier et godt groove rummer, hvordan musikken skal mærkes og lyde og samtidig hvordan arbejdet henimod et godt groove kan foregå. Og hvordan groovet plastisk kan udvikles og forandres.

Lave & Wengers læringsteori - læring som situeret i praksisfællesskaber

I Lave & Wengers blik er læring et socialt fænomen, der ikke kan adskilles fra sin kontekst, sin praksis (Lave & Wenger, 1991, 1999, 2003). På baggrund af en række antropologiske studier af mesterlærekulturer har de udviklet teorien om læring som situeret i praksisfællesskaber, hvor '*In apprenticeship, opportunities for learning are (...) given structure by work practices instead of by strongly asymmetrical master-apprentice relations*' (Lave & Wenger, 1991:91). Praksis strukturerer ifølge Lave & Wenger mulighederne for læring og de definerer læring som, at '*(...) participation in the cultural practice in which any knowledge exists is an epistemological principle of learning (...)*' (ibid.:98). I denne sociale læringsteori står betydningen af den fælles forhandlede mening i praksis ligeledes centralt, og '*Agent, activity and the world mutually constitute each other*' (ibid.:33) som den fælles viden og forståelse, det at leve med andre i forskellige og skiftende praksisfællesskaber udvikler og konstituerer.

Læring foregår [er situeret] i alle praksisfællesskaber, tilsigtet eller ej, struktureret eller ej, i skole og hverdag, i familie og band. Læring kan per se ikke adskilles fra sin praksis, fra sin kontekst. Og relationen mellem deltagerne '*suggests (...) that engaging in practice, rather*

than being its object, may well be a condition for the effectiveness of learning (Lave & Wenger, 1991:93). Praksis er forudsætning for læring, ikke læringens objekt eller dekontekstualiserede hensigt.

At forstå læring som situeret i praksisfællesskaber drejer sig således om at anerkende de handlemuligheder, praksis tilbyder, som muligheder for læring.

Legitim perifer deltagelse

Et helt centralt perspektiv i Lave & Wengers sociale læringsteori er den lærendes bevægelse *'from peripheral to full participation'* (ibid.:36; Wenger, 1999). Den lærendes deltagelse i praksisfællesskabet er karakteriseret ved *'growing involvement, legitimacy'* (Lave & Wenger, 1991:37). For at denne bevægelse er mulig taler L&W om vigtigheden af adgang til læring, nemlig *'The importance of access to the learning potential of given settings'* (ibid.:42) altså at det, som en given praksis kræver for fuld deltagelse, er synligt for den enkelte. Helheden, den samlede kontekstforståelse, skal være tydelig og mærkbar. Om denne bevægelse og deltagernes tilskyndelse hertil siger Lave, at *'motivation seems to inhere in the movement towards full participation in community practice in which apprentices also had a future and were developing identities'* (Lave, 2008:287). Legitimiteten ligger i deltagernes motivation for at blive en del af en fremtidig praksis, for at få identitet i denne.

Spørgsmålet er nu, hvordan social læringsteoris begreber kan bringe os tættere på en forståelse af rytmiske musikers læring, når de jammer?

At blive god til at jamme

Praksisfællesskabet

Betragter vi en jam-praksis i et socialt læringsteoretisk blik kommer en række tankevækkende pointer til syne:

Læring er iflg. L&W situeret – i det praksisfællesskab, som jam-bandet udgør. Læringen ses af L&W som grundlæggende relationel og dermed som indlejret i den musikalske kommunikative praksis, som musikerne er en del af. Jam-praksis kan mao. ikke adskilles fra læreprocessen og snarere end at være en praksis, som man (dekontekstuel) kan lære, er det at jamme en *'condition for the effectiveness of learning'* [det at jamme og blive rytmisk musiker; red.](Lave, 1989).

Musikerne skal jamme for at lære at jamme. Lave taler om læringscurriculum og siger, at *'A learning curriculum consists of situated opportunities for the improvisational development of new practice'* (ibid.). Praksisfællesskabet rummer de muligheder for at udvikle praksis på en

improviseret måde, med en improvisatorisk tilgang. Praksis rummer i sig selv udvikling af ny praksis. Det til enhver tid klingende, swingende groove i den givne sociale kontekst bliver "learning curriculum" (ibid.); bliver det, som det handler om at lære, om at blive bedre til.

Deltagelse

Den enkelte musikers åbenhed for praksis' forskellige handlemuligheder kan i social læringsteori analyseres med begrebet deltagelse: Musikerne i jam-bandet afstemmer løbende deres deltagelse efter situationen, efter musikkens 'behov', efter den fælles forhandlede mening i den konkrete sociale sammenhæng.

Musikerne deltager altså i jam'en på forskellig måde og fra forskellige positioner. Alle deltagere er lærende per se. Alles blik er – på forskellig måde – rettet mod den aktuelle praksis (ie. jam-musikken) og de handlemuligheder, som praksis tilbyder, men ingen besidder en særlig definitionsmagt, en særlig hierarkisk position eller har et særligt ansvar i og for denne praksis. Praksis er den spillede musik og kan kun forandres gennem spil. Til gengæld er alle former for spil / deltagelse mulig.

Den jammende musikers deltagelsesmåde i en god jam kan med Lave & Wengers analysebegreber altså forstås som *deltagelse*, hvor deltagerne i praksisfællesskabet har uhindret adgang til udvidelse af handlemuligheder og dermed uhindret adgang til læring.

Musikernes forandrede deltagelsesmåde og musikkens forandrede udtryk ses med andre ord som én og samme bevægelse. Man kan hævde, at det sociale læringsteoretiske blik på jam-band'et understreger endnu en L&W'sk pointe, nemlig, at læring ikke altid er betinget af en *mester*, der går foran og viser vejen, men at selve praksis kan repræsentere en værdifuld ressource for musikernes opdagelse af nye handlemuligheder og at '*where circulation of knowledge among peers and near-peers is possible, it spreads exceedingly rapidly and effectively*' (Lave & Wenger, 1991:91).

En eventuel lærer kan ses som mægler i praksis og af praksis. Læreren er erfaren deltager, er '*old-timer*' i modsætning til de mindre erfarne i praksisfællesskabet, '*the newcomers*' (ibid.).

Rettethed

I kritisk psykologisk forskning i forlængelse af Lave & Wengers arbejde taler Dreier (1999:85) om en '*indre rettethed i læringen mod at udvide de fremtidige muligheder for deltagelse*' og Mørck (2009) bruger begrebet 'det fælles tredje' om det forhold, at deltagernes rettethed i praksis ikke er mod individuel udvikling eller øget formåen men mod noget 'fælles tredje', som i bandet kunne være den gode musik, det fede groove, den fordybende oplevelse af

stærkt fælles kunstnerisk udsagn. Og Kristensen taler om, hvordan subjektiveringsprocesser omkring det at blive rumba- og santeriamusiker i Cuba meningsfuldt kan forklares med ikke-dualistisk forståelse af en rettethed mod et meningsfuldt og helt levet liv og siger, at *'kun i (...) fx en rumbagrube, der spiller til fest kan den sansede oplevelse af at spille god musik give vore handlinger og handleevne rettethed i det sociale liv'* (Kristensen, 2009: 147). De jammende musikere har deres rettethed mod det gode groove og improviserer sig i praksisfællesskabet mod nye handlemuligheder for sammen at skabe et endnu bedre groove.

At give og modtage kritik i praksis

Al udveksling af viden og erfaring sker således i jam-bandets praksis, mens musikken komponeres, spilles og forandres. Nye handlemuligheder opstår løbende. Hermed ligger også det at få kritik – og ad den vej ny erfaring – indlejret i den musikalske praksis, og kan ikke adskilles herfra. Hvis et musikalsk bidrag [ex en guitarfigur] ikke 'bliver hørt', opfanget, giver anledning til, at de andre musikeres musikalske udtryk justerer sig ift. hertil, må guitaristen genoverveje sin figur og finde på noget andet. Praksis rummer altså også handlemulighed for at ignorere; ikke at forholde sig; ikke at spille med på. Og handlemulighed for at fortryde, finde på noget andet. Praksis rummer handlemuligheden at vælge mellem forskellige deltagelsesmåder og dermed for på legitim måde at give og modtage kritik *i praksis*. Guitaristen forbliver med sit indspil (som ignoreres) momentant perifer i sin deltagelse. Musikken skulle ikke lige *den* vej iflg. de andre musikere, men det problematiserer ikke guitaristens legitimitet som deltager. Praksis har lært ham noget om *den* guitarfigur på *det* tidspunkt til *det* groove med *de* musikere. Praksis rummer nu mulighed for andre deltagelsesmåder, andre handlemuligheder.

Konklusion

I denne artikel er jam som praksis analyseret med socialt læringsteoretisk blik for at formidle en forståelse af læring, som tilgodeser overleveringen af centrale værdier inden for rytmisk musik.

Deltagelsen i jam-bandet synes at være et meningsfuldt billede på en forståelse af læring som situeret i praksisfællesskaber og som et socialt fænomen: Den praksis, som musikerne sammen indgår i for at skabe / finde nye kunstneriske udtryk og muligheder er social, relationel og betinget af fælles åbenhed over for nye handlemuligheder og en fælles rettethed.

Hvor musikerne ser sig som lærende i en relationel proces gives adgang til nye musikalske udtryk og nye kunstneriske muligheder. Den jammende musiker er således lærende per se og har sit blik rettet mod musikken og de nye handlemuligheder, som den sociale musikalske praksis tilbyder.

Jam-bandets praksis bliver betinget af denne undersøgende og lærende tilgang, denne nærmest usikkerhed og ydmyghed over for, hvor den enkeltes kunstneriske beslutninger bringer det kollektive kunstneriske udsagn hen.

At praksis i jam-bandet er så eksplicit kollektiv understreger det faktum, at den kunstneriske helhed, som den vokser frem, netop ikke er lineært udpeget af den enkelte kunstner men vokser frem i 'sin egen forståelse', 'sin egen indre logik'. I dette rum er mange former for deltagelse legitim, og praksis – det stadigt forandrende kunstneriske udsagn – er strukturgivende for læringen. I læringsteoretisk blik danner jam-bandets praksis således et læringsrum, hvor musikernes forandrede deltagelsesmåde og musikkens forandrede udtryk ses som én og samme bevægelse.

Afsluttende kan man spørge, om denne forståelse af rytmiske musikeres læring i jam-kontekst er så meningsfuld, at social læringsteoretiske begreber også overordnet fortæller os, hvordan performative kunstnere udvikler sig og lærer. Og hvorvidt fx formelle læringsmiljøer med overvejende individualistiske grundpræmisser og rammesætninger kan rumme udviklingen af kunstneriske sociale sjæle, som er afhængige af stærke praksisfællesskaber for at udvikle sig og kunsten?

Referencer

- Armstrong, L. (1955): *Mit liv i New Orleans*. København: Gyldendal
- Bennett, H.S. (1980). *On Becoming a Rock Musician*. Rochester: The University of Massachusetts Press.
- Berkaak, O. & Ruud, E. (1994). *Sunwheels. Fortællinger om et rockeband [Sunwheels. Stories About a Rock Band]*. Oslo: Universitetsforlaget
- Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press
- Brinck, L. (2010). *Building the Groove*. København: Rytmisk Musikkonservatoriums Forlag. In print
- Brinck, L. (2007): *Building and developing the Groove. Spontaneous musical communication in Afro-American ensemble playing*. Conference presentation, Association Europeene de Conservatoires, Copenhagen <http://www.aecinfo.org/Content.aspx?id=523>
- Cohen, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool*. Oxford: Clarendon Press.
- Dreier, O. (1999). Læring som ændring af personlig deltagelse i sociale kontekster. In: Nielsen & Kvale: *Mesterlære – læring som social praksis*. København: Hans Reitzels Forlag
- Fornäs, J., Lindberg, U & Sernhede, O. (1995). *In Garageland: Rock, Youth and Modernity*. Cornwall: Routledge
- Green, L. (2008). *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. London: Ashgate Press
- Green, L. (2006). Popular Music Education in and for Itself, and for 'Other' Music: Current Research in the Classroom. In: *International Journal of Music Education* 2006; 24. London: Sage Publications
- Green, L. (2001). *How do Popular Musicians Learn? A Way Ahead for Music Education?* London: Ashgate Press
- Green, L. (1996). Teaching as Learning in Practice. In: *Mind, Culture and Activity: An International Journal*. Vol. 3, 3. London: Sage Publications
- Kristensen, K.-L. (2009). Læring i afrocubansk musiktradition – og i den danske folkeskole. In: Fink-Jensen, K. & Nielsen, A.M.(red): *Æstetiske læreprocesser – i teori og praksis*. København: Værløse: Billesø & Baltzer.
- Kristensen, K.-L. (2004). *Læring og rytmisk musik*. Århus: Det Jyske Musikkonservatorium
- Kristensen, K.-L. (2000). *Rituel overlevering. Læring som den foregår blandt afrocubanske musikere*. Roskilde: Roskilde Universitet.

- Lave, J. (2008): *Situated learning and Changing Practice*. In *Community, Economic Creativity and Organization*.
- Lave, J. (1999). *Læring, mesterlære, social praksis*. In: Nielsen, K. & Kvale, S. (red) *mesterlære. Læring som social praksis*. København: Reitzels Forlag
- Lave, J. (1996). *Teaching, as Learning, in Practise*. In: *Mind, Culture, and Activity* Vol. 3, No. 3. London: Routledge.
- Lave, J. (1993). *The practice of Learning*. In: Chaiklin, S. & Lave, J. (Eds.): *Understanding Practice*. New York: Cambridge University Press.
- Lave, J. (1988). *Cognition in Practice*. New York: Cambridge University Press
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. New York: Cambridge University Press
- Lave, J. & Wenger, E. (2003): *Situeret læring – og andre tekster*. København: Hans Reitzels Forlag
- Monson, Ingrid (1996): *Saying something. Jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago Press
- Mørck, L.L. (2006). *Grænsefællesskaber. Læring og overskridelse af marginalisering*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Ritz, D. & Neville, C. et al.(2000): *The Brothers Neville*. Cambridge
- Rummel, J. & Dr. John (1994): *Under A Hoodoo Moon. The life of the night tripper*. New York: St. Martins Press
- Saar, T. (1999). *The dimensions of music – A Study of Young Musicians' Learning*. Gøteborg: Acta Universitatis Gotheburgensis
- Sahlander, F. (2007). *Gruppen som læringsmiljø. En jämförelse av musiker med och utan en högre musikutbildning*. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikkvitenskap.
- Schloss, J.G. (2004). *Making Beats – the art of sample based hip-hop*. Middeltown: Wesleyan University Press
- Shapiro, N. & Hentoff, N. (1956): *Jam session*. København: Gyldendal
- Söderman, J. (2009): *How Hip Hop Musicians Learn*.
- Söderman, J. (2008). *Rap(p) i käften. Hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier*. Doktordisputats, Musikhögskolan, Malmö.

- Söderman, J. (2001): *Mötet mellan ord och musik. Et studie av två hiphop-kollektiv, en musikmakeare och deras skapande*. Malmö: Malmö Academy of Music.
- Söderman, J. (2000): *Flow och attityd. Lärande i två hip-hop-kollektiv. [Flow and attitude. The Learning processes of two hiphop Communes]*. Malmö: Malmö Academy of Music.
- Söderman, J. & Folkstad (2004). How Hip Hop Musicians Learn. Strategies in informal creative music making. In: *Music Education Research*. Vol.6, No.3. Hampshire: Carfax Publishing
- Wenger, E. (1999): *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.