

Lunds Universitet
MUSIKHÖGSKOLAN I MALMÖ
Läraryrket i musik
Mikael Gökinan

EXAMENSARBETE
Vårterminen 2008

Improvisationsundervisning i olika musikgenrer?

Fyra pedagogers undervisningsmetoder i improvisation

Handledare: Gunnar Heiling

Abstract

Title: Teaching improvisation in different musical genres

Language: Swedish

Keywords: Improvisation, improvisation methodology, improvisation pedagogics, blues, jazz, folk music, organ improvisation.

My curiosity for teaching improvisation in different genres emerged when I started playing with musicians who had another musical background than my own. I wanted to acquire a better understanding of what improvisation means to them and how improvisation is taught in their genre. The aim of this study is to gain insight into four pedagogues' methods for teaching improvisation. The four pedagogues represent the genres of jazz, blues, organ music and folk music. I chose these four genres for two reasons. The first reason is that improvisational teaching exists in all four, and the second reason is that improvisation is a vital part of them. I have also examined various aspects of improvisation in literature. For my study I have chosen the method of qualitative interview, and then analyzed and discussed the results of these interviews based on improvisation textbooks. The result of my study shows that there are big differences but also some similarities in the methods of teaching improvisation. The study shows that jazz and organ music have some similarities and folk music and blues have likenesses in the methods of teaching improvisation.

Sammanfattning

Titel: **Improvisationsundervisning i olika musikgenrer**

Språk: **Svenska**

Nyckelord: **Improvisation, improvisationsmetodik, improvisationspedagogik, blues, jazz, folkmusik, orgelmusik.**

Min nyfikenhet på improvisationsundervisning i olika genrer föddes när jag själv spelade med musiker med annan musikalisk bakgrund än min egen. Jag vill få en större förståelse för vad improvisation betyder för dem och hur man undervisar improvisation i deras genre. Syftet med studien är att få insikt i fyra pedagogers utlärningsmetoder i improvisation. De fyra pedagogerna representerar genrerna jazz, blues, orgelmusik och folkmusik. Jag valde dessa fyra av två anledningar. Den första anledningen är för att man undervisar i improvisation i alla fyra och den andra är för att improvisation är en väsentlig del av dessa genrer. Jag har även belyst improvisation i litteraturen på olika sätt i min bakgrund. För min undersökning valde jag den kvalitativa intervjun som metod och sedan har jag analyserat, och diskuterat intervju svaren med litteratur om improvisation som grund. Resultatet av min studie visar på stora skillnader men även en del likheter i undervisningsmetoderna mellan de olika genrerna. I min studie kom jag bland annat fram till att det finns likheter mellan jazz och orgelmusik och att även folkmusik och blues påminner om varandra i sina undervisningsmetoder för improvisation.

Innehållsförteckning

1. Inledning	5
2. Syfte och forskningsfrågor	6
3. Bakgrund	7
3.1 Improvisation i litteraturen.....	7
3.2 Ett kritiskt synsätt.....	8
3.3 Klassisk indisk musik.....	8
3.3.1. Vad är en raga?.....	9
3.3.2. Metoder för att lära sig improvisation i raga	9
3.4 Improvisation enligt Ziya Aytakin.....	10
3.5 Improvisationsklasser med John Stevens.....	10
3.6 Improvisation enligt Han Bennik och Misha Mengelberg.....	11
3.7 Fyra sätt att lära sig orgelimpromprovisation	12
3.7.1 Fascination över instrumentet.....	12
3.7.2 Mästarlära.....	12
3.7.3 Lärande genom framträdande.....	12
3.7.4 Kommunikation med den inre guiden.....	13
3.8 Improvisation i den svenska musikhögskoleutbildningen.....	13
3.8.1 Skolreformen 1977.....	13
3.8.2 Sämus.....	14
3.8.3 Orgelmusik och den västeuropeiska klassiska musiken.....	14
4. Metod	15
4.1 Intervjuernas urval och genomförande.....	15
4.2 Etiska överväganden.....	16
5. Resultat	17
5.1 Presentation av informanterna.....	17
5.2 Vad finns det för karaktäristiska drag för improvisation i genren?.....	18
5.3 Vilka metoder används och hur jobbar man rent praktiskt för att främja elevens improvisationsförmåga?.....	21
5.4 Hur är lektionerna utformade och hur stor del av dem används för improvisation?.....	24
6. Diskussion	27
6.1 Vad finns det för karaktäristiska drag för improvisation i genren?.....	27
6.2 Vilka metoder används och hur jobbar man rent praktiskt för att främja elevens improvisationsförmåga?.....	28
6.3 Hur är lektionerna utformade och hur stor del av dem används för improvisation?.....	28
6.4 Genomgång av litteraturen.....	29
6.5 Likheter och skillnader i improvisationsundervisningen.....	31
6.6 Huvudinstrumentets betydelse	31
6.7 Slutord.....	32
6.8 Framtida forskning.....	32
Referenser	33
Bilaga	34

1. Inledning

Första gången jag kom i kontakt med improvisation var som elvaåring. Jag gick på musikskolan i Ljungby och jag skulle lära mig mollpentatonisk skala på gitarren. Penta betyder fem på latin, en skala med fem toner alltså. När man lär sig pentaskalan på gitarr lärs den ofta ut i olika "boxar"¹. Jag lärde mig snabbt alla boxar så att jag kunde spela över hela gitarrhalsen. Improvisation (över den pentatoniska skalan) var för mig en otrolig befrielse. Jag behövde inte förhålla mig till noterna eller spela krångliga ackord.

När jag fyllde tolv år flyttade familjen till Stockholm och jag fick en ny gitarrlärare, Ion Olteanu. Han var en gammal rumänsk rockhjärte som var stor i hemlandet men som inte direkt hade etablerat sig på den svenska musikscenen. Han lärde mig att spela rock. Jag fick lära mig att bända, slida, tappa, svaja, dista och drilla på gitarren, allt vad en rockmusiker bör kunna.

Sedan började jag på estetiska programmet i Södertälje. Där fanns två inriktningar: Jazz och klassiskt. Jazzen låg närmare tillhands för mig eftersom klassisk musik spelas på akustisk gitarr och jag var elgitarrist. Efter tre års hårt slit med jazzstandards och kyrkotonarter fortsatte min skolresa till Skurups folkhögskola i Skåne.

På Skurup upptäckte jag vad improvisation innebar på riktigt och mitt intresse för jazz och improviserad musik växte. Jag började köpa plattor, allt från John Coltrane och Miles Davis till John Scofield och Bill Frisell. Här mötte jag även Jens Ulvsand som är folkmusiker och lärare på Skurup. Vi spelade bland annat svensk och afrikansk folkmusik i hans ensembler. En skillnad mellan Jens och de andra lärarnas sätt att undervisa var att Jens lärde oss låtarna på gehör, alltså inga noter. Ungefär halva lektionen gick åt till att lära in låten på gehör, den andra halvan spelade vi och improviserade över den. De låtar vi spelade för Jens var inte lika bundna till en form som många jazzlåtar kan vara. Jag upplevde musiken som vi spelade som ett slags flöde. Soloformen kunde bygga på ett riff eller ett ostinato, ofta med ett modalt tonspråk. Det blev många gånger riktigt bra improvisationer i Jens folkmusikensembler eftersom eleverna upplevde att de var "fria". En annan lärare som gav mig mycket på Skurup var Mulle Holmqvist. Mulle har specialiserat sig på rytmik, han ville få oss att bryta invanda mönster och upptäcka de möjligheter som finns i rytmisk improvisation.

Efter Skurup fortsatte jag till musikhögskolan i Malmö där jag har gått musikerutbildningen, jazz-improvisation och instrumental-/ensembleläroutbildningen med jazzinriktning.

Det som har intresserat mig på senare år är hur man tillämpar improvisation i olika genrer och vad man använder för metoder när man undervisar i improvisation.

¹ Boxar används på gitarr och andra stränginstrument för att lära sig en viss skala. Det kallas ibland också för lägesspel och syftar till att lära sig ett tonmaterial (en skala) över hela greppbrädan av instrumentet. Den pentatoniska skalan har fem toner, alltså spelas den i fem olika lägen/boxar. Varje box börjar på en ny skalton.

2. Syfte och forskningsfrågor

Mitt huvudsyfte med undersökningen är att få ökad insikt i hur man som lärare ser på improvisation och hur man undervisar i improvisation i olika genrer. För mig som improvisationspedagog är det intressant att titta på varför och hur vi undervisar olika i de olika genrerna. Vilka byggstenar ger lärarna sina elever i de olika genrerna för att utveckla improvisationsförmågan och i hur stor utsträckning använder man sig av improvisation på lektionerna? Som student vid musikhögskolan har jag till störst del ägnat mig åt jazzimprovisation som har varit en naturlig del i min utbildning. Min förhoppning med undersökningen är att jag ska få insikt i och kunskap om improvisationsundervisning i andra genrer. För mig personligen är denna undersökning en fördjupning och ett sätt att bredda min kunskap som improvisationspedagog.

Jag avser att jämföra följande fyra genrer: Jazz, blues, orgelmusik och folkmusik. Jag har valt dessa fyra av två anledningar; den första är för att improvisation utgör en väsentlig del av dessa fyra genrer. Den andra anledningen är att det finns en lång undervisningstradition av improvisation i alla fyra genrerna.

Jag har preciserat tre forskningsfrågor som bygger på de tankar och funderingar som väckts under min tid som student vid musikhögskolan. De ska ge en bild av hur pedagogerna i de olika genrerna ser på begreppet improvisation, hur de undervisar, vilka metoder de använder och hur mycket tid av lektionen de ägnar åt improvisation?

De tre forskningsfrågorna är:

1. Vad finns det för karaktäristiska drag för improvisation i respektive genre?
2. Vilka metoder används och hur jobbar man rent praktiskt för att främja elevens improvisationsförmåga?
3. Hur är lektionerna utformade och hur stor del av dem används för improvisation?

3. Bakgrund

I följande kapitel diskuterar jag litteratur som ur olika aspekter belyser improvisation. De olika aspekterna är: Improvisation som begrepp, improvisation i olika undervisningsformer samt tillämpningen av improvisation i musik.

3.1 Improvisation i litteraturen

”Nationalencyklopedin” (2008) beskriver musikalisk improvisation såhär:

I musiksammanhang en ofta använd benämning på det oförutsedda, oplanerade och spontana i ett musikaliskt framförande.

Improvisation beskrivs oftast i litteraturen utifrån två olika aspekter. Den ena är den teoretiska/hantverksmässiga aspekten av improvisation och den andra är den känslomässiga/spirituella aspekten. Den teoretiska/hantverksmässiga aspekten kan vi se i alla improvisationsteoriböcker som finns på marknaden. De innehåller teoretiska och mätbara aspekter av musik. Böckerna går till exempel igenom skalor, arpeggios, fraser, ackordsläggningar, olika kompositionstekniker och kompstilar m.m. som är typiska för en viss genre och epok. Den andra aspekten beskriver improvisation utifrån ett konstnärligt, spirituellt, kreativt, själsligt och intuitivt sätt.

Exempel på litteratur som lyfter fram känslomässiga/spirituella aspekter:

”Spela fritt: improvisation i liv och konst” av Stephen Nachmanovitch (1990) är en bok om skapandet inom musik och konst och är en slags inspirationsbok för konstnärligt arbete. Boken är full av anekdoter och metaforer som ska inspirera till att hitta ett eget och personligt uttryck. Den kända jazzviolinisten Stephane Grappelli citeras i boken och ger en personlig skildring av improvisation:

Improvisation – Det är ett mysterium. Man kan skriva en hel bok om det, men när det kommer till kritan kommer ändå ingen att veta vad det är. När jag improviserar och är i högform, är jag liksom till hälften sovande. Jag glömmer till och med att det finns människor runt omkring mig. Stora improvisatörer är som präster: De tänker bara på sin Gud. (s. 12)

Boken ”Orgelimitation: tips och idéer för ett mer kreativt orgelspel!” av Fredrik Sjöblom (1998) är relativt teoretisk och går igenom lösningar på olika standardformer inom orgelimitation. Boken har dock ett kapitel om att improvisera över text som går in mer på känslor och uttryck. Texten kan vara hämtad ur till exempel mässan eller bibeln. Att improvisera över en text handlar om att kunna gestalta texten i musik, att skapa en musikalisk sinnesstämning som förmedlar eller förstärker textens innehåll. ”Vad handlar texten/dikten om? Finns någon känsla i mig som stämmer överens med orden?” (s. 26).

Exempel på litteratur som lyfter fram teoretiska/hantverksmässiga aspekter:

”Jazzology The Encyclopedia of Jazz Theory for all Musicians” av Rawlins & Bahha (2005) är en omfattande teoretisk bok som går igenom jazzimprovisationsteori. Den går igenom de flesta stilar i jazz så som swing, bebop, cool och modal jazz. Boken ger tips på vilka skalor som kan vara lämpliga och hur man kan bygga upp sina fraser utifrån ett teoretiskt synsätt.

3.2 Ett kritiskt synsätt

Derek Bailey (1992) går i sin bok "Improvisation: It's Nature and Practice in Music" till hårt angrepp i sin kritik mot teoriböcker. Han håller i och för sig med om att man kan lära sig förstå idiomet i den genre man spelar genom den typen av litteratur. Att förstå idiomet är grundläggande för att kunna improvisera i en viss genre enligt Bailey. Teoriböcker går igenom relationerna mellan toner, melodiskt och/eller harmoniskt, men det säger ingenting om vad som är det väsentliga i improvisation. Han går till och med så långt att han påstår att ingen musiker någonsin har lärt sig att improvisera ur en bok. Att lära sig improvisera handlar om att skaffa sig en förtrogenhet för hela den musikaliska kontexten i den stil man önskar improvisera i. Han talar även om vikten av att ha ett mål som nästan maniskt ska eftersträvas. Bailey förespråkar att man lyssnar mycket på sina förebilder och lär sig av de tidigare mästarna, men att man bör akta sig för att bli en kopia.

3.3 Klassisk indisk musik

Detta avsnitt kommer att beskriva improvisation i ett par olika musikaliska former och genrer. Jag har valt att beskriva klassisk indisk musik med fokus på raga för att beskriva improvisationsundervisning i dess mest utvecklade form, improvisation i turkisk musik, gruppimprovisationer med rötter från England samt två frijazzmusiker från Holland. Karin Johansson (2008) har många intressanta iakttagelser i sin doktorsavhandling, jag har valt att ta med hennes avsnitt om olika inlärningssätt inom orgelimprovisation. Avsnittet avslutas med en historisk tillbakablick på Sverige och improvisationsundervisningen.

Klassisk indisk musik är en otroligt komplex och avancerad musikform. Den har sitt ursprung i Veda-skrifterna som är 4000 år gamla och innehåller sakrala hymner till gudarna. Klassisk indisk musik har två huvudinriktningar: Hindustani (norra Indien) och Karnatic (södra Indien). Hindustani är den form som innehåller störst del improvisation. Den har även större acceptans för det experimentella och är mer progressiv än Karandic men improvisationen är central i all indisk musik. Indisk musik är starkt knuten till den spirituella och religiösa livsstilen i Indien. De musikaliska principerna är de samma som de religiösa. Den indiska musikkulturen är inte teoretisk utan helt och hållet spirituell vilket ger musikern en enorm frihet. Kunskap för den som vill utöva indisk musik går alltså inte att inhämta ur böcker utan allt lärande går via en guru, en mästare i indisk musik (Bailey, 1992).

Alain Daniélou, författare till ett flertal böcker inom indisk musik, citeras i Bailey (1992). Han förklarar samspelet mellan eleven och gurun på det här sättet:

Eleven är i ständig kontakt med konst i dess mest utvecklade form och är medveten om målet som denne kommer att uppnå. Innehållet av musiken skiljs aldrig från dess form. Vägen till musikalisk utveckling är ökat självförtroende och det kritiska tänkandet. De flesta musiker lär sig att improvisera av de olika misstag de gör på vägen. Att lära sig att improvisera handlar om att lära känna sitt instrument, det finns inte enbart en teoretisk aspekt av improvisation. Förståelsen för improvisation fördjupas med alla mot- och framgångar. Indisk musik med sin långa, invecklade och avancerade tradition av undervisning i improvisation mellan lärare och elev har den enda metodiken eller systemet som bekräftar dessa grundläggande karaktärsdrag inom improvisation. (s. 8. *Min översättning*)

3.3.1 Vad är en raga?

Ragans innehåll bestäms inte innan den framförs. Musikern gör en egen tolkning av de olika element som ragan är uppbyggd av. Ragan är den övergripande ramen som musikern improviserar över. Den är indelad i två halvöar. Den första, *alap*, är ett rubaterat och långsamt intro. Den andra, *gat*, spelas över tala (tala betyder handflata och är en rytmisk cykel). Här presenteras ragans karaktäristiska drag och man spelar de olika standardiserade sätten att utföra ragan på (Bailey, 1992).

3.3.2 Metoder för att lära sig improvisation i raga

Bailey (1992) intervjuar den indiska musikern Viram Jasani. Jasani förklarade för författaren hur improvisationen ”kom till honom” under hans utbildning:

Tiden som vi spenderar med en guru är enbart för att förstå strukturen och systemet som indisk musik är uppbyggt på. Din guru eller lärare lär dig inte hur du ska improvisera. Detta är helt upp till eleven att lära sig genom egna erfarenheter och upplevelser samt genom att använda alla de olika metoderna att spela musiken på. Det vi lär oss av vår lärare är strukturen som musiken är uppbyggd av. Lärare i Indien är oftast inte akademiker eller teoretiker men är själva mästertliga utövare av musiken och utmärkta lärare. Gurun presenterar spelrummet och ytan där du kan hämta din kunskap och om du är en bra elev så drar du nytta av möjligheterna som din guru ger dig och som du sen kan utveckla till ditt eget. (s. 8. *Min översättning*)

I intervjun ber Bailey Jasani att vara lite mer specifik när det gäller lärarens metoder och i det följande citatet beskriver han hur det gick till första gången han försökte improvisera:

Det är svårt att exakt ange en specifik tidpunkt när man börjar improvisera. Det som händer är att när din lärare är i rätt sinnesstämning för att lära dig en specifik raga så säger han inte - det här är skaluppbyggnaden i ragan och det här är tonerna som du ska använda. Det han gör är att han spelar för dig och ber dig att lyssna och kanske ber han dig att imitera vissa fraser. Så småningom, efter att du hört honom spela på det sättet ett flertal gånger, får du en känsla för den specifika ragan och du kan direkt identifiera den när den spelas och används av andra musiker och av din guru. Det som händer är att du börjar spela de fraserna du lärt dig och så småningom kommer du till ett stadium då du inte repeterar de fraserna som din lärare lärde dig utan du skapar egna fraser inom den ragan. Du börjar känna på dig rent intuitivt om en fras är fel i sammanhanget och den givna inramningen. Med andra ord, när du lär dig en raga så lär du dig något som är väldigt abstrakt. Du lär dig inte en raga för dess tonala innehåll. (s. 8. *Min översättning*)

Jasani demonstrerar vad han menar genom att berätta för Bailey hur man inom ragan bygger upp en känsla för musiken mer än en kunskap om tonerna:

Om du spelar en ton ”fel” så säger din lärare inte åt dig att du gör fel om du t.ex. spelar en stor sjuva istället för liten. Det han gör är att han spelar fraser för dig som du sen härmar, han förklarar rent musikaliskt hur ragan ska spelas. Musiker i Indien tänker mycket på känslan i musiken, känslan för tonerna. Musiken ska komma intuitivt. (s. 9. *Min översättning*)

Ragan är begränsad precis som all annan musik. För att känna igen en raga måste musikern spela alla de karaktäristiska dragen i ragan så att lyssnaren förstår att det är just den ragan. Detta är inte improvisation. Improvisation kommer när man använder sig av all den erfarenhet man samlat på sig under åren när man har övat och lyssnat till ragan (Bailey, 1992).

3.4 Improvisation enligt Ziya Aytekin

Aytekin som intervjuas i Lundberg (1994) är turkisk folk- och populärmusiker bosatt i Alby. Han är mästare på bland annat blåsinstrumenten zurna, mey och ney. I den turkiska musiken är melodin det centrala. Mycket av det personliga uttrycket ligger i att kunna sira ut melodin på ett eget sätt med hjälp av improvisation. Att göra variationer på melodin kallas i folkmusiksammanhang också för ”mikroimprovisation” och bygger på att man aldrig spelar en melodi på samma sätt två gånger.

I en intervju med Aytekin frågar Lundberg om man improviserar när man spelar ”lite runt omkring melodin”:

Jaha, det kallar jag sussesmek (smycka)... Det är att improvisera på något sätt, men man tappar inte melodin utan gör små fina saker inne i låten. Små saker som gör den extra fin. Det säger också att musikern är duktig. Ta t.ex. en vanlig melodi som Tamzara, i tonerna skriver man... (spelar skelettmelodin på mey). Jag spelar aldrig så, det blir nybörjarkurs ungefär. Man måste spela... (Spelar melodin med utsmyckningar) Då blir det mera intressant. (s. 28)

3.5 Improvisationsklasser med John Stevens

Den första läraren i England som började med improvisationsklasser var John Stevens. Han hade egna övningar som bygger på gruppdynamik, koncentration och fri improvisation. Stevens är inte intresserad av professionella musiker i sina klasser eftersom de redan är ”färdiga”, anser han. Han är mer ute efter musiker som inte har teoretiska och tekniska färdigheter. Här är en av Stevens grundläggande övningar för att komma igång med improvisation:

Ta ett djupt andetag och spela en ton så jämt så möjligt, bli ett med gruppens kollektiva ljudmassa. Om det är så att eleven tar en ton och känner sig obekvämt med den så byter hon eller han bara ton. Efter ett tag så blir de bekväma med sin andning och att spela långa toner och de kan tillåta sig själva att byta ton i harmoni med gruppen. Det är tillräckligt lätt för alla att göra. De som inte har instrument får sjunga. Det är viktigt att alla är delaktiga, ingen får exkluderas i gruppen. Denna övning kan många musiker ta till sig för att öka koncentrationsförmågan (Bailey, 1992, s. 118. *Min översättning*).

Denna övning påminner nästan om terapi och kan nog tillämpas för andra än musiker. Den bygger just på självförtroende och på att alla deltar. Stevens är väldigt noggrann med just den biten, ingen ska känna sig exkluderad eller att de kan mindre. Här är en annan av hans övningar:

Jag tar en enkel mening t.ex. ”a phrase”. Om jag ber eleven säga ”a phrase” och repetera det flera gånger så är det inte så långt ifrån att sjunga. Det blir ju inte riktig sång men i en musikalisk kontext så är det inte långt ifrån. Nästa steg är att jag ber eleven säga ”a phrase” med betoningen på ”a”, då har man även lagt till ett rytmiskt element. (s. 120. *Min översättning*)

De flesta lärare fokuserar på att lära eleverna en viss teknisk kunnighet och hur man spelar och utför en musikstil. Det Stevens är ute efter är att ge eleverna tillräckligt med självförtroende så att de själva kan försöka sig på det de vill innan de lärt sig att utföra det på sitt instrument.

En icke improviserande musiker är en musiker som är blockerad för improvisation av sin musikaliska skolning, menar Stevens. Skolningen och lärandet har byggt upp en attityd emot improvisation och förhindrar eleven att utveckla sin förmåga att improvisera.

Om en elev säger att han/hon inte kan improvisera och denne har många års klassisk skolning i bagaget ser jag det som väldigt inspirerande, för bara efter ett litet tag i min improvisationsklass kommer de fram till mig och säger: – Aha, är det så här det fungerar!?! Sedan är de fast, improvisation är nämligen något mycket naturligt. (s. 122. *Min översättning*)

3.6 Improvisation enligt Han Bennik och Misha Mengelberg

Han Bennik och Misha Mengelberg är båda lärare på Muziekscool i Haarlem i Holland. Det är ett musikkonservatorium och deras elever är erfarna musiker och ofta duktiga improvisatörer i jazz- och bluesidiomet. Det Bennik och Mengelberg vill åstadkomma är att eleverna ska hitta sitt eget uttryck och inte improvisera på lånat material. Att improvisera i ett givet idiom är ett smalt synsätt, de vill att eleverna vidgar sig och utforskar sina egna uttryck utifrån sina erfarenheter inom musik (Bailey, 1992).

Bennik och Mengelberg ger lektioner i fri improvisation en gång i veckan på universitetet. När de undervisar använder de sig av olika ensembleövningar för att få musikerna att inte fastna i invanda mönster. Bailey intervjuar Bennik som säger:

Vi brukar dela in dagen i tre delar. Första delen är en teoridel, den andra delen så analyserar vi och den tredje delen så spelar vi. Vi kommer som en duo och börjar med att spela för eleverna, sen kanske vi har en analys och diskuterar musiken med dem. Vi är alltid angelägna om vad eleverna har att säga. En övning vi gjorde med eleverna var att jag tog en radio och skrollade ner till slutet av FM skalan, då kan man höra en slags kod. Vi plockade ut tonerna och rytmen och började så småningom improvisera över den. Denna vecka tänkte jag att vi använder oss av en tekokare med en pip som gör oregelbundna ljud när vattnet börjar koka.

Vi försöker att hitta udda sätt att utöva musik på. Vi ställer oss frågor som: Är det vi spelar musik? Vad är musik? Hur uppstår musik? Vi försöker utmana oss själva.
(s. 123. *Min översättning*)

3.7 Fyra sätt att lära sig orgelimprovisation

I Karin Johanssons (2008) doktorsavhandling om orgelimprovisation kommer hon i sin resultatdel fram till fyra sätt att lära sig improvisation. Studien är ett resultat av intervjuer med professionellt verksamma orgelimprovisatörer. De fyra sätten är:

3.7.1 Fascination över instrumentet

Detta sätt bygger på fascinationen av de ljud som man kan åstadkomma med en orgel. I sin studie intervjuar Karin en organist som heter Erik. Han berättar att han som liten kunde sitta hemma vid pianot i flera timmar och bara skapa ljud. Den inre kraften att vilja improvisera kommer till en när man sitter vid sitt instrument och experimenterar. Cecilie, en annan av Karins informanter, berättar att orgeln inviterar en till improvisation på grund av alla de finesser och ljud man kan skapa, det tändes en skaparglädje (Ibid).

3.7.2 Mästarlära

Instrumentalundervisningen i den europeiska klassiska musiken har historiskt sett varit en mästare- elevrelation, så även inom orgelundervisningen. Erik berättar att han som liten ofta gick på orgelkonserter och blev alltid otroligt imponerad av organisternas sätt att spela. Han trodde att improvisatören skapade allt i realtid. Han förstod inte att man använder sig av olika knep så som figurationer och strukturer för att improvisera. Han förstod inte ens att det han själv höll på med var improvisation, det var någon annan som sa det till honom. Genom verbalisering och kontextualisering med hjälp av en lärare började han förstå improvisation.

Även om eleven beundrar och ser upp till sin lärare så ska han inte kopiera rakt av utan mer se undervisningen som ett redskap för den egna utvecklingen. Calle, en annan av Karins informanter, berättar att han inte alltid spelade och gjorde som hans lärare bad honom att göra, det fick honom att utveckla en egen stil. ”Det handlar att komma till en punkt när man upptäcker sina egna brister och att inse att även läraren är begränsad” (Ibid, s. 89).

3.7.3 Lärande genom framträdande

Som orgelev blir man i ett tidigt stadium uppmuntrad till att spela offentligt. Det räcker med att eleven lärt sig sin första psalm så kan man assistera den ordinarie organisten i kyrkan. Konsertsituationen är unik och kan inte förebildas av en lärare, det måste eleven själv arbeta sig igenom.

Calle förklarar att han förbereder vissa delar av improvisationen. Han gör små hållpunkter för sig själv och fokuserar på vad som är viktigt. Huvudsyftet och målet för en orgelprovisatör är att kunna leverera rätt sak på rätt plats och det kräver en god improvisatör för att klara av det. Att kunna planera sin improvisation är otroligt viktigt eftersom många val görs i stunden. Även om orgelprovisation bygger på god kunskap i harmonik och musikaliska teknikaliteter så är det viktigt att man vågar vara i stunden och utmana sig själv och att även släppa på det ”kontrollerade spelet”. I en konsertsituation så ställs organisten inför många krav. Musikaliska idéer måste fullföljas även om de är mindre lyckade. Britta nämner kyrkan som en fantastisk konsertlokal för dess akustik och rymd. Det är en stor inspirationskälla för henne som orgelprovisatör (Ibid).

3.7.4 Kommunikation med den inre guiden

De intervjuade i Johanssons avhandling talar alla om en inre motivation och en vilja att skapa musik. De är alla professionella orgelimpromisatörer idag men har fortfarande en vilja att utvecklas och strävar hela tiden mot nya utmaningar.

Johansson beskriver utveckling som en karta man själv skapar på sin väg till att bli en professionell orgelimpromisatör. På resan har man som organist oftast bara sig själv att lita till eftersom yrket är ensamt. ”Processen för att bli en professionell orgelimpromisatör kan beskrivas som en gradvis utveckling till en virtuell relation med en inre mentor, den inre guiden” (s. 92).

Annika beskriver att hon hela tiden måste ha ett mål att sträva emot. Hon beskriver också känslan av att hela tiden vilja utvecklas och att det är hon själv som sätter gränserna för vad som är möjligt.

Dagmar beskriver känslan av att aldrig vara riktigt nöjd med sitt orgelspel och att man hela tiden strävar efter något bättre, som i vissa fall kan vara destruktivt och hämma utvecklingen. Det är viktigt att man belönar sig själv och att man vet när man gjort något bra. Ett annat problem som improvisatörer kämpar emot är att man lätt kan fastna i givna ramar och mönster. Det är en känsla av trygghet och bekvämlighet att spela saker man redan kan och är bra på, men för att utvecklas måste man våga ta nya utforskade vägar i sina improvisationer (Ibid).

3.8 Improvisation i den svenska musikhögskoleutbildningen

Detta avsnitt handlar om högskolereformen på 1970-talet och vad den förde med sig för nya tankar kring musik och pedagogik. Genom politiska påtryckningar fick man in nya musikstilar på musikhögskolorna. Avsnittet avslutas med en beskrivning av improvisationsundervisningen i orgelmusik och den västeuropeiska klassiska musiken i den svenska musikhögskoleutbildningen.

3.8.1 Skolreformen 1977

Under perioden 1965-1975 bedrevs en kulturpolitisk debatt om musikutbildningarnas roll i samhället. 1978 kom den så kallade OMUS-reformen. Med den ville man förnya och förändra musikutbildningarnas innehåll. OMUS (organisationskommittén för högre musikutbildning) syftade till en genomgripande översyn och reform av den högre musikutbildningen. Man drog upp riktlinjerna för nya utbildningar där bland annat improvisationspedagog blev en ny utbildning (Johansson & Lövdén, 1992).

3.8.2 Sämus

Sämus (särskild ämnesutbildning i musik) startade på 1970-talet och leddes av OMUS i Sverige. Sämus var en försöksverksamhet för att utveckla musklärarytbildningarna. Det var den första högskoleutbildningen som tog in andra genrer förutom den klassiska musiken. Sämus experimenterade med att ta in jazz, folkmusik, pop och rock i utbildningen. Den var starkt påverkad av 1970-talets politik, livsstil och av den kulturpolitiska debatten i Sverige. Resultatet av sämus-utbildningarna kan vi idag se på musikhögskolorna i form av genrebreddning och nya utbildningar. ”Den förenklade polariseringen kommersiell – icke kommersiell musik hade ersatts av estetiska kvalitetskriterier som värdeomätare på vilken musik som skulle finnas som innehåll i undervisningen” (Olsson, 1993, s. 218).

3.8.3 Orgelmusik och den västeuropeiska klassiska musiken

Johansson (2008) förklarar att orgelundervisningen på Sveriges musikinstitutioner har en lång tradition och startade redan 1818. Improvisation har alltid varit en väsentlig del av undervisningen. Bailey (1992) beskriver orgelimpromvisation som den enda konstmusiken där improvisation levt vidare och aldrig upphört. I den västeuropeiska klassiska musiken menar Johansson att det inte finns mycket forskning kring improvisation. Det beror troligtvis på att man slutade improvisera under 1800-talet, innan dess var improvisation en naturlig del i den klassiska musiken. Det finns dock pedagoger som börjat introducera improvisationsundervisning i klassisk musik på musikhögskolorna, en av dem är Cecilia Hultberg, professor i musikpedagogik. Hon utvecklade en kurs i improvisation i västerländsk tonal tradition på musikhögskolan i Malmö. I en intervju med Josephsson (2008) i tidskriften ”Fotnoten” förklarar Hultberg att hon anser att det viktiga är att ”göra musik” snarare än att ”spela instrument” för ”musik handlar ju om så mycket mer än att spela rätt toner” (s. 13-14). Hultberg talar bland annat om att förhålla sig till traditionen, det kan gälla vilken genre som helst, det viktiga är att det finns frihet till tolkning.

4. Metod

Syftet med min studie är att få djupare förståelse för hur lärare undervisar i improvisation i olika genrer. Begreppet kvalitativ brukar sättas i motsatsförhållande till ordet kvantitativ i vetenskapliga undersökningar. Med kvantitativ undersökning syftar man till att samla in, undersöka och analysera mätbara egenskaper. Den kvalitativa intervjun syftar till att få kunskap om den intervjuades livsvärld i avsikt att tolka och analysera svaren. Intervjun bygger på informanternas subjektiva åsikter och erfarenheter inom improvisation i det här fallet (Kvale, 1997).

Av de olika datasamlingsmetoder som finns kom jag fram till att kvalitativa intervjuer passar mitt syfte bäst. Undervisningsmetoder i improvisation är svårt att mäta med en kvantitativ ansats. Genom att intervjua representanter för olika musikstilar menar jag att jag kan undersöka hur man tänker kring den pedagogiska situationen och improvisationens betydelse i respektive genre. I min analys har jag använt mig av ett hermeneutisk tolkningsätt för att jag själv har stor erfarenhet av utövandet av improviserad musik och kan mot bakgrund av erfarenheterna göra en tolkning av texten. Kvale (1997) beskriver hermeneutisk tolkning på följande sätt: ”Vid en kvalitativ forskningsintervju måste intervjuaren ha omfattande kunskap om temat för att kunna förnimma nyanserna i de meningar som kommer till uttryck och de olika sammanhang som meningarna kan ingå i” (s. 52).

4.1 Intervjuernas urval och genomförande

Jag har valt att intervjua fyra pedagoger som alla representerar en genre med lång tradition av improvisation. Genrerna är folkmusik, orgelmusik, jazz och blues. Jag har valt ut informanterna efter kriterierna att de ska vara verksamma musiker inom sin genre och att de har en gedigen bakgrund som improvisationspedagoger. Jag ringde upp dem och förklarade syftet med min studie. Intervjuerna har spelats in på minidisk, sedan har jag skrivit ner dem i mitt ordbehandlingsprogram. Jag har träffat informanterna på olika platser beroende på vad som har varit mest lämpligt för dem. Det har framförallt blivit deras arbetsplats på musikhögskolan i Malmö.

Intervjufrågorna är utformade utifrån mina forskningsfrågor. De ska ge en mångsidig beskrivning av informanternas sätt att undervisa i improvisation. Intervjuerna bygger på tio huvudfrågor och jag ställde samma frågor till alla. Ibland ställde jag följdfrågor och ibland ville jag att de skulle vara mer konkreta med sina svar. Jag använde mig av öppna frågor för att undvika ja/nej svar.

Jag började alla mina intervjuer med att informanten fick berätta om sig själv, sin musikaliska och pedagogiska bakgrund. Detta för att få en mjukstart och att snabbt få igång samtalet. Kvale (1997) beskriver forskningsintervjun på följande sätt: ”Forskningsintervjun bygger på vardagens samtal... En intervju vars syfte är att erhålla beskrivningar av den intervjuades livsvärld i avsikt att tolka de beskrivna fenomenens mening” (s. 13).

4.2 Etiska överväganden

Jag har förklarat syftet med min undersökning för informanterna. De är medvetna om att mitt examensarbete kommer att bli offentligt och läggas ut på musikhögskolans hemsida. De har även accepterat att delta under sina egna namn. Alla fyra är kända inom sina områden och representerar spjutspetsen i sin genre, som läsare tror jag därför namnpubliceringen är av intresse.

En fråga som Kvale (1997) lyfter fram i sitt kapitel om etik och som jag tog fasta på var: "Hur viktigt är det att undersökningspersonerna förblir anonyma?" (s. 113).

5. Resultat

I detta kapitel presenteras resultatet som framkommit genom intervjuerna med de fyra informanterna. Jag har utifrån mina tre forskningsfrågor analyserat och kategoriserat svaren från intervjuerna och kommer att diskutera resultatet i relation till den tidigare redovisade litteraturen och bakgrunden. Samtliga informanter kommer att kallas vid efternamn.

Moberg (folkmusik), Johansson (blues), Albin (jazz) och Hellsten (orgel)

5.1 Presentation av informanterna

Pär Moberg – folkmusik, huvudinstrument: saxofon

Moberg har gått fyra år plus ett extra påbyggnadsår på instrumental-/ensembleläroutbildningen med folkmusikinriktning vid musikhögskolan i Malmö. Hans huvudinstrument är sopransax, barytonsax ochaltsax. Han spelar även didgeridoo, vevlira, mungiga, munspel samt diverse flöjter. Moberg arbetar som lärare på musikhögskolan i Malmö där han bland annat undervisar i musik och samhälle, saxofon, att överleva som musiker, arrangering och komposition med folkmusikinriktning och pedagogisk folkmusikensemble. Moberg spelar bland annat i banden: Tummel, Rand, Grannar, Högtryck, Trio Lagerkvist och Oomaigoosh.

Hans Hellsten – orgelmusik, huvudinstrument: kyrkorgel

Hellsten studerade i fyra år vid konservatoriet i Rueil-Malmaison i Frankrike. Han tog därefter sin kyrkomusikaliska examen vid musikhögskolan i Malmö. Sedan 1992 är han professor i orgel vid musikhögskolan i Malmö. Hellsten bedriver också en omfattande konsertverksamhet och har framträtt i de flesta europeiska länder samt i USA och Canada. 2002 utkom Hellsten med ”Instrumentets drottning”, en bok om orgelns historia och teknik. Han har släppt ett antal skivor, den senaste ”Works for organ and piano” kom ut 2005 och är ett samarbete med Hans Pålsson.

Leif Johansson - blues, huvudinstrument: elgitarr

Johansson är utbildad improvisationspedagog med jazzinriktning på musikhögskolan i Malmö. Han är idag främst bluesmusiker och är specialiserad inom den genren. Johansson är en av kursledarna och grundarna för instrumental-/ensembleläroutbildningen med inriktning rock på musikhögskolan i Malmö. Han undervisar där i ensemble, elgitarr samt elgitarrmetodik. 2005 utkom han med boken ”Ensembleledning”.

Helge Albin – jazz, huvudinstrument: tenorsaxofon

Albin är utbildad klarinettpedagog med klassisk inriktning vid Malmö musikkonservatorium. Sedan 2003 är han professor i jazzimprovisation vid musikhögskolan i Malmö med inriktning mot träblåsinstrument och ensemble. Albin undervisar i saxofon, improvisation och ensemble. Sedan 1979 är han konstnärlig ledare och arrangör för storbandet Tolvan Big Band.

5.2 Vad finns det för karaktäristiska drag för improvisation i genren?

Moberg (folkmusik)

Moberg börjar med att göra en jämförelse av folkmusikimprovisation med jazzimprovisation. Han menar att den stora skillnaden är att improvisation inom jazz baseras på korus och att man spelar på en given ackordsföljd medan man i folkmusik ofta använder sig av öppna former och solona oftast spelas på ett mer modalt tonspråk:

Möjligtvis kan det finnas fler ackord men moduset (tonmaterialet) förändras sällan inom folkmusik. Inom jazz byter man skala oftare, ibland på varje ackord. För att skapa variation inom folkmusik använder man sig framför allt av rytmik, klang och ornamentik.

En annan viktig parameter inom folkmusik som Moberg tar upp är betydelsen av melodin. Den har en central roll i all folkmusik. Han använder sig åter igen av jazz för att beskriva olikheterna.

Det finns ju folkmusik där improvisationen är lika viktig som melodispelet, till exempel i östeuropeisk och orientalisk folkmusik. Men generellt sett är melodispelet väldigt viktigt i folkmusik om man jämför med jazzen där temat ofta kan vara en slags transportsträcka på väg till improvisationen. Så är det sällan i folkmusiksammanhang, improvisation är en mindre del av formen i låten där huvudsaken handlar om att spela melodin.

Moberg skiljer på två typer av improvisation inom folkmusiken. Den första är ”varianter på melodin” och den andra kallar han för ”fri improvisation”. Detta är inte den typ av ”fri improvisation” som jag beskrivit tidigare och som bland annat Bennik och Mengelberg representerar, utan Moberg har en egen definition av ”fri improvisation”:

Fri improvisation, det vill säga improvisation som inte bygger på melodin, är däremot inte allmänt förekommande i alla folkliga traditioner. I Sverige förekommer den fram i modern tid i princip enbart inom fäbodsmusiken (kulning, spel på kohorn och liknande). I bland annat stora delar av den östeuropeiska och arabiska folkmusiken utgör den en väsentlig del av stilen med en mycket utvecklad improvisationskonst, än mer så inom arabisk och indisk konstmusik.

”Varianter på melodin” förklarar Moberg såhär:

För mig handlar även improvisation om något jag kallar ”mikroimprovisation”, alltså att man inte spelar en låt på samma sätt två gånger. Det finns ett grundskal för hur melodin ser ut men sen är det varje musikers uppgift att färga melodin genom olika typer av variationer, ornament och så vidare så att låten lever. Det jobbar jag med hela tiden oavsett vilken musikstil jag spelar och det är så jag vill att mina elever ska spela.

Han fortsätter förklara att improvisation inte alltid är självklart för alla typer av folkmusiker. Fokus på melodin kan till och med hämma utvecklingen av improvisation och vissa folkmusiker tycker rent av att det är läskigt att ”improvisera fritt” (Mobergs tolkning av fritt). I vissa delar av världen är improvisation väl utvecklad och integrerad i genren medan den i andra delar inte är en självklarhet.

Musiker som är vana vid att spela på gehör borde ju vara vana vid att improvisera men det är inte alls självklart att det är så. Även bland folkmusiker är många väldigt fokuserade just vid melodispel och att det finns en fast melodi som man spelar. Att hitta på melodier bara sådär "out of the blue", det kan även folkmusiker tycka är läskigt så det är många som inte alls är vana vid det. I svensk folkmusik förekommer traditionellt sätt inte den typen av improvisation, så de kan ofta tycka det är läskigt medan folk som spelar östeuropeisk eller orientalisk folkmusik där improvisation är en vital del av traditionen så har de ofta en stor erfarenhet av det.

Johansson (blues)

Johansson går först in på teoretiska aspekter av blues och förklarar att musiken är tonartsbunden och att man spelar väldigt mycket på ett pentatoniskt tonspråk. "Det är ju inte så enkelt att man bara använder en mollpenta, utan man skiftar gärna mellan moll och durpentatonik men man har alltid en väldigt stark känsla av grundtonen."

Han fortsätter med att förklara att det inte är det fräcka tonvalet som gör musiken. Blues bygger på det enkla och att hitta kärnan i musiken. "Det är inte en skum ton i förhållande till ackordet som gör att det blir bra, utan det är mycket frasering, när och var du spelar den där tonen." Han förklarar att texten är central i blues och det är ur den man bygger sin känslomässiga grund för musiken och improvisationen.

Johansson gör även han en jämförelse med jazzimprovisation. Han förklarar att inom jazz står improvisation väldigt långt fram och man bygger ofta upp sina solon under en längre period. Johansson förklarar att improvisation i blues traditionellt sett inte är en uppbyggnad till ett klimax. Det förekommer solospel i blues där man bygger upp sina solon men då är det oftast någon gitarrhjärte som ska visa upp sig.

Inom den tidigare bluesmusiken var solospelet inte så viktigt, det var inte långa solon. Det var sången, låten och artisten, vad han eller hon vill förmedla. Alla de där "kingarna"- Freddie, Albert och BB är ju scenpersonligheter. Många av oss kan spela i de stilarna, men jag är en tönt på scenen fast jag kan spela deras grejer. Det är en annan nivå på det, det hör ihop med artisteriet. Att titta på det utifrån gitarraspekterna är en sak och det känner jag som lärare att det kan man visst göra men det räcker inte. Man ska inte underskatta blues och tro att BB King, han spelar bara ett par toner, jojo men det finns något annat där som inte är lätt att undervisa. Framträdandet, sättet att sjunga, sättet att använda sitt gitarrspel. Sparsmakat, utpräglat, du behöver bara höra två toner så hör du att det är BB King som spelar. Ändå har han samma toner som en million gitarrister. Hur gör han det? Det är häftigt och det är kul att det inte går att sno.

Albin (jazz)

Albin börjar sin förklaring av jazzimprovisation med att göra en jämförelse med den klassiska musiken. Albin är utbildad klassisk musiker och har god insikt i den klassiska världen.

Lättaste jämförelsen är om man går till notbilden. Jag vill säga att jazz är ett mycket mer avancerat språk än vad klassisk musik är. Under en två tacters fras i jazzmusik kan det finnas tre, fyra olika artikulationer, lika många dynamiska nivåer och en hel del effekter också medan i klassisk musik är där inte så mycket. Det är naturligtvis inte så att något är finare än det andra utan det är bara att de har inte lika mycket vokabulär som jazzmusiker har. Det är det här med accenterna, det är väldigt olika vilka man lägger tryck på. Vissa flyter jämnt på och vissa är omöjliga att förstå. I jazz trycker man till tonerna mer varierat än i klassisk musik där allt mer ska närma sig Gud, det ska bli så vackert så möjligt, änglalikt.

Albin fortsätter med att förklara den rytmiska grunden som musiken bygger på. Klassisk musik har sin betoning på ettan och trean i takten (i en fyrtakt) och i jazz är betoningen på tvåan och fyran. Han gör en parallell till sport så att vi ska förstå vad han menar.

Man kan tänka sig att det är som tennis där man tänker att ettan och trean är förberedelseslag. Tvåan och fyran är när bollen kommer och man slår till, där ligger energin. Det är samma sak i fotboll, det är väldigt tydligt även där, det är mycket energiladdning i tvåan och fyran.

Precis som i alla genrer är det svårt att generalisera och förklara en genre på det här sättet. Jazz har utvecklats sen början av 1900-talet och improvisationen har sett olika ut beroende på vilken period vi befinner oss i. Albin förklarar här väldigt enkelt det historiska förloppet av det tonala i jazzimprovisation.

Om vi går tillbaka till 40-talet så var det mer brutna ackord som var improvisationsunderlaget, men ju närmre och längre vi kommer desto mer använder vi alla tolv tonerna. Alla toner funkar, det är bara att de ska komma på rätt ställe.

Hellsten (orgel)

Hellsten ger en mycket detaljerad bild av vad han tycker att de karaktäristiska dragen för orgelimitation är. Orgelimitation har en mycket lång och gedigen historia och har länge funnits på de olika musikkonservatorierna runt om i den kristna världen. Orgelmusik har sitt högsäte i Frankrike där de bästa konservatorierna ligger.

Man har ofta formella ramar som är väldefinierade. Improvisationen sträcker sig från små korta intonationer till en koral, till att improvisera hela symfonier på 40-50 min. Vi har ofta ett väldefinierat tonspråk och man jobbar med olika stilar, ibland i barock, ibland i romantisk och ibland i en egen stil.

Hellsten beskriver här improvisationsbredden, att man kan tillämpa den i små doser eller att helt och hållet komponera i stunden. Man använder sig av den klassiska musikens repertoar i olika sammanhang och på olika sätt.

Orgelimitation bygger på en god förmåga att harmonisera men oftast gör man själv harmonierna. Men det räcker inte utan du måste också kunna figurera den, du måste kunna göra något som liknar, du gör kontrapunkt av det. De största improvisatörerna kunde göra riktig kontrapunkt, dubbelfugor och kräftkanon... Det som naturligtvis är typiskt är de möjligheter och begränsningar som orgeln själv ger.

Sättet Hellsten beskriver orgelimitation på är väldigt teoretiskt. För att kunna utföra dessa tekniker som beskrivs så krävs mycket god kunskap om harmonik. Det han beskriver är kompositionstekniker som tillämpas i realtid. Han beskriver improvisation på ett rent hantverksmannamässigt sätt.

5.3 Vilka metoder används och hur jobbar man rent praktiskt för att främja elevens improvisationsförmåga?

Moberg (folkmusik)

Moberg beskriver vikten av att kunna tonmaterialet som man ska använda i sin improvisation. Han lyfter även ofta fram rytmikens och fraseringens betydelse i musiken. För att hans elever ska få en autentisk bild av musiken uppmanar han dem även att lyssna på mycket folkmusik. Moberg uppmanar även sina yngre elever, som inte spelar folkmusik professionellt, att starta folkmusikband.

Den skalan man improviserar över måste sitta i fingrarna och man måste ha ett bibliotek med lämpliga fraser från den skalan som passar in i de taktarter som förekommer. Det kräver mycket tid och lyssnande som man inte bara kan läsa sig till.

Moberg uppmanar sina elever att använda trummaskin som rytmisk referens när de ska öva fraser, skalor och så vidare. Han fortsätter att på ett konkret sätt förklara sin metodik:

Ett bra sätt att öva improvisation på är att man har en trummaskin som kan hålla pulsen åt en. Börja med att sätta den på ett långsamt tempo och bestäm dig för ett modus som du vill öva på och en taktart. Sätt på trummaskinen och leta dig fram tills du hittar fraser som funkas. Spela dem några gånger och gå sedan vidare.

Moberg nämner ofta vikten av energi i folkmusik, en energi som han själv har när han spelar och som han vill att hans elever ska anamma. Han använder ord som intensitet och att driva musiken framåt.

Träna dig på att försöka hålla ett jämnt flöde där du hela tiden håller intensiteten i improvisationen uppe, men också att du planerar din improvisation över tiden, så du inte bränner allt krut redan i starten. Det måste finnas något att bjuda lyssnaren på även i slutet.

Johansson (blues)

Johansson är här den första att rekommendera någon form av litteratur för studiet av improvisation i genren. Tidskriften han rekommenderar är "Guitar Techniques", som är inriktad för gitarr men det finns även liknande tidskrifter på marknaden för andra instrument. Metoden går ut på att man lyssnar och härmar det inspelade materialet på skivan som följer med tidningen. Noter och tabulatur tillkommer.

Man får härma något. Lyssna, härma, få det att låta så... Jag jobbar mycket med "Guitar Techniques" som är en gitartidning med tillhörande skiva som är genialisk, helt genialisk. Där är solot inspelat och allra helst att du spelar in dig själv så får du betyg direkt, det jobbar jag mycket med.

När Johansson undervisar i improvisation vill han att eleven ska förstå rytmiska och harmoniska aspekter av solospelet. När han jobbar med rytmik använder han nästan alltid en referens, till exempel ett inspelat bakgrundskomp och när han jobbar med det tonala är han noggrann med att eleven förstår den underliggande harmoniken.

Att sitta och träna på improvisation eller även att kompa, då är det många som inte är noggranna med rytmen och med pulsen när de övar det själva. Likadant när de ska spela solo så hör de inte vad tonen är värd. Tonen de spelar har inget värde. Det är ju helt relativt till vilken harmonik som ligger under och att sitta en hel vecka hemma och bara spela utan någonting är inte bra. Sen är det ju idealiskt om de spelar i ett band.

Han förklarar vikten av att lyssna på musikerna i bandet, speciellt på sången. Där bygger man sin känslomässiga grund och hur musiken ska framföras. En annan sak han lägger vikt vid är att alla ska kunna melodin. Den har man som referens när man improviserar över låten. Om man hela tiden hör melodin i huvudet är det lättare att inte tappa formen. Den hjälper även när man ska bygga fraser i sin improvisation. Melodin är även en bra utgångskälla för idéer.

Hur låter sången? Hur fraserar man? Lär dig låten så har du den som en kartbild i huvudet så du inte står och räknar takter. Du ska höra låten i huvudet samtidigt som du spelar något annat eller improviserar.

Albin (jazz)

Albin är väldigt konkret i sin improvisationsundervisning. Det första han vill att eleverna ska göra är att transkribera improvisationer. Han beskriver en metod som han kallar ”Dave Liebman-konceptet”. Dave Liebman är en framstående jazzmusiker och pedagog och har gjort en del undervisningsmaterial för improvisation, bland annat: ”David Liebman's Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody” (1991).

Om en elev inte är så initierad i jazzspråket måste han på ett eller annat sätt lära sig det, då är det bra om man i början gör ett par plankningar av någon som man gillar. Jag tycker att man ska använda sig av ”Dave Liebman-konceptet” att man först sjunger. Det behöver inte vara exakt rätt tonhöjd men så att man har den grafiska strukturen. Återigen är det viktigt att man lär sig det på örat så att det inte blir mekanisk inläring.

Med Albins transkriberingsövningar får eleven en god insikt i musiken och hur jazzmusiker använder sig av improvisation. Han förespråkar att man först ”plankar” solot och lär sig spela det, sen analyserar man och inte tvärtom. Man närmar sig inte musiken på ett teoretiskt sätt genom att göra en analys utan först ska man lära sig spela musiken gehörmässigt, lyssna och härma, sen är det dags för analys:

Sen lär man sig att spela solot, det kanske tar någon månad men så att man får med all artikulation och sånt. Det ska vara så att man inte hör någon skillnad om det är Coltrane eller den som står vid sidan om. Har man gjort tre sådana plankningar så kan man mycket om jazzspråket. Sen kan man göra en analys av det. Många förespråkar att man gör tvärtom, att man skriver ner det och spelar sen. Men det tycker jag är fel ordning. Det viktigaste är att man först härmar språket, sen kan man göra en analys och se varför det låter just så. Om det är någon som är mer initierad och kan mer så kan man gå vidare.

Vidare tar Albin upp tonala improvisationsövningar. Han har metoder för hur han vill att eleven ska bygga upp sina fraser så de blir meningsfulla och får en tydlig riktning. Albin beskriver måltoner som är de viktiga ackordstonerna i fraserna och att övriga toner kretsar runt dem. Han går sen igenom primära och sekundära linjer. Den primära linjen består av ackordstoner och den sekundära linjen kan i princip vara vad som helst, men oftast är det kromatiska toner vilka kretsar kring ackordstonerna.

En metod är att använda måltoner. Det som de flesta har problem med är att de så kallade "linesen" hamnar på fel ställe. Jag är noga med att man spelar från ett ställe till ett annat, grundläggande är att måltoner hamnar på ackordtonerna. Jag kallar det primära och sekundära linjer. Den primära linjen är måltoner, ackordstonerna och att den är sångbar så att man kan kristallisera ut den ur den sekundära linjen som är tonerna runtomkring. Enkelt sett kan man säga att om den primära linjen är sångbar och har en viss logik så spelar det inte så stor roll vad de andra tonerna är. Det är ett bra sätt att komma ifrån skaltänkande... Många som inte är så erfarna spelar åt samma riktning och då tar liksom instrumentet slut ganska snabbt. Det är viktigt att man får upp en medvetenhet om någon slags grafisk kurva så det får en mening.

Hellsten (orgel)

Hellsten har precis som Albin ett mycket utvecklat sätt att undervisa i improvisation. Han börjar med att beskriva en metod som han kallar "legometoden". Man bygger på elevens kunskap successivt, det är en mental träning för att kunna hålla flera moment i huvudet samtidigt.

Jag jobbar med något som jag själv kallar "legometoden". De får börja med något enkelt, något som är lätt att minnas. Nästa gång ber jag dem att lägga till något och nästa gång ytterligare något. De ska alltid lägga till något som de kan hålla i huvudet. Eftersom det bara är ett eller två nya moment för varje gång så brukar det inte vara så svårt men samtidigt behåller de den gamla improvisationen. Det är en slags komposition men den behålls i huvudet hela tiden. Det var det man på barocken kallade för "composition á la mente", "in the mind". Metoden är att bygga ett stycke bit för bit.

Hellsten går vidare med att förklara olika övningar som han gör med sina elever. Mycket av övningarna är inriktade på att bygga upp elevens reaktionsförmåga. Genom dessa ska eleven bli mer fri i sitt improviserande och målet är att eleven ska kunna tillämpa de olika teknikerna i realtid:

Dels finns det separata övningar som vi gör ibland, antingen innan vi sätter igång med vårt byggande eller under tiden för att reparera eventuella brister. Det är vissa mönster man övar, kadenser och sekvenser på olika sätt. Man jobbar med olika figurationer, man utformar dem på olika sätt. Transponering är ett nyckelord. Det handlar om att bygga upp ett förråd som du har omedelbar tillgång till och transponeringarna har två stora fördelar. Ett, att du lär dig alla de här formlerna i alla tonarter och två, det tvingar dig och ger dig ett motstånd. Det gör att du lär dig effektivare. Om en elev har kört fast bukar jag be dem att testa det i en annan tonart, då brukar det lossna. Varför? Jo, för att det blir ett motstånd, de måste tänka efter.

Hellsten fortsätter med att beskriva de rytmiska aspekterna av orgelimpromprovisation.

När man jobbar med gestaltningen av ett stycke handlar det väldigt mycket om timing. Vissa noter ska vara kortare, andra längre. Det handlar mycket om dynamik också. Man kan öka tempot lite för att ge illusionen av att man är på väg någonstans. Sen kan man sakta av och markera att nu är det här stycket slut. Allt det där är konventioner som man kan bryta mot för att skapa överraskningseffekter. I interpretationen är timing och rytmik ett huvudverktyg. I improvisationen jobbar vi med det också men inte i ett samspeleperspektiv utan i ett gestaltningperspektiv. Hur ska du få musiken att hänga ihop?

Jag ställer en följdfråga till Hellsten om han använder sig av metronom på sina lektioner.

Nästan aldrig. I interpretation använder jag metronom när jag märker att eleven har rytmiska problem.

5.4 Hur är lektionerna utformade och hur stor del av dem används för improvisation?

Moberg (folkmusik)

Moberg går inte in exakt på hur mycket tid av lektionerna som han lägger ner på improvisationsmomentet, det är väldigt mycket upp till eleverna.

I enskild undervisning har jag generellt sett jobbat lite med improvisation. Däremot har jag jobbat en hel del med det i ensemble. Man använder improvisation som en av de möjliga komponenterna när man arrangerar låtar. I vissa låtar har man solo, då är det väldigt olika vilken respons man får beroende på hur stor förkunskap eleverna har.

När Moberg undervisar i folkmusik är det oftast i ensemble, han har inte så mycket enskild undervisning för tillfället. Lektionerna brukar börja med att han spelar en låt som studenterna ska lära sig på gehör. När eleverna har lärt sig melodin och harmoniken brukar alla vara med när man ska skapa strukturen och formen på låten.

Vi brukar göra formerna på låtarna tillsammans. Man gör något slags schema på tavlan, sen försöker jag få eleverna att lära sig formen utantill genom att vi spelar formen många gånger så att den sätter sig på gehör. Det är ju svårt att komma ihåg former som teoretiska strukturer i huvudet, så är det ju även för mig när jag musicerar. Jag har ju inte formschemat i huvudet oftast utan när jag hör låten minns jag arrangemanget och jag känner att nu kommer nästa del. Det är det jag försöker bygga upp hos eleverna.

För att studenterna ska få en uppfattning av hur musiken ska spelas och låta spelar Moberg alltid med på lektionerna. Han ser det som en viktig pedagogisk poäng, sen tycker han att det är kul också.

Jag spelar alltid! Jag skulle inte stå ut att undervisa annars. Jag tycker det är otroligt viktigt, speciellt när man spelar i en genre som folkmusik där eleverna inte har så många andra förebilder i genren än en själv som lärare. De kanske inte hör så mycket folkmusik annars till vardags och då är det oerhört viktigt att jag är en förebild för dem så att de får en uppfattning om hur musiken ska låta. Speciellt det här med timing och att driva musiken framåt.

Moberg fortsätter att förklara rytmikens betydelse för folkmusik och att det är musik ämnad för dans.

Rytmik är ju oerhört väsentligt i folkmusik eftersom det oftast är dansmusik, det måste svänga om musiken annars är det dött. Så när jag jobbar med låtarna jobbar jag mycket med timing. Hur får vi det att svänga? Vad ska kompet spela för stuk?

Johansson (blues)

Johansson går inte heller in på exakt hur mycket tid av lektionerna som han lägger ner på improvisationsmomentet. Det beror på elevens nivå.

Det är väldigt viktigt att prata om vilket stadium man är på. Först måste man lära sig språket innan man kan skriva boken och hitta på själv. Har de ingen koll på frasering och hur det låter jobbar jag väldigt konkret. Nästa steg, när de har det, då går vi in mer på hur man själv kan utveckla spelet. Då är jag inte så glad i när de elever som går på musikhögskolan sitter och plankar och ska göra precis likadant som någon annan, utan då får de snickra ihop sin egen lilla låda annars blir det trist.

Johansson förklarar att musiken är gehörsbaserad, men att ackordinstrumentalisterna ibland får en ackordanalys att spela efter. Undervisningen är gehörsräddig men han använder sig ibland av noter och tabulatur som en hjälp för att få allt att gå så snabbt som möjligt.

Gehörsdelen är ju väldigt stor men det beror på vilket område man är inne på. Spelar du elgitarr är det ju lätt hänt att man har en låt där ackorden står, då börjar det bli noterat ändå, men då är det ju bara en påminnelse om vilka ackord du ska spela. Jag menar, rent stilmässigt och "komplklyskemässigt" så är det sällan det är noterat utan det är på örat. Kanske att man skriver någon liten hjälp, en rytm eller nåt.

Jag ställer en följdfråga till Johansson om han använder sig av samma upplägg i ensemblespel.

Är det bra låtar som jag ska ha många gånger plankar jag dem noga så att jag har ett arrangemang med olika svårighetsgrader, men det är kanske mest för mig själv så att jag ska komma ihåg. På gitarren jobbar jag med mycket tabulatur, snabbt och enkelt.

Johansson spelar med på lektionerna för att visa hur man kan göra i stilen och för att han tycker att det är kul.

Jag spelar förmodligen för mycket solo för det är så jävla kul. När vi till exempel ska spela in lektionen så spelar vi ju in mig med. Vissa vill att vi kanske spelar in en bakgrund och så spelar jag ett solo så kan de kolla på det hemma och en del spelar in hela lektionerna. Det är väldigt användbart det där med inspelning, att kunna ha och lyssna.

Albin (jazz)

För Albin är improvisation i princip allt. Jazz och improvisation är inget man kan separera på och lektionen vigs nästan helt uteslutande åt improvisationsmomentet. Han talar om vikten av att eleven ska lära sig av de tidigare mästarna och utifrån det lära sig jazzidiomet.

90 % av lektionen går åt till att jobba med improvisation. Ofta har jag bränt några låtar på skiva till eleverna. Om vi till exempel ska spela en låt av Thelonius Monk är det viktigt att eleven får en inspelning med Monk. Sen kan man alltid göra mer raffinerad harmonik, men att man har det rätt från början är viktigt.

Han fortsätter att förklara betydelsen av att lära sig musikens grunder. När Albin undervisar i jazzimprovisation börjar han från beboptraditionen. Han vill att eleverna ska lära sig bebopspråket för att få de byggstenar som behövs för att sedan kunna gå vidare inom jazzidiomet.

Jag lägger stor vikt från Parker och framåt. Jag tycker man bör kunna det harmoniska mönstret, alla standardlåtar bygger ju på två-fem-ettmönstret. Det finns vissa "harmoniska licks" som återkommer och som är viktiga att kunna.

Albin förklarar att när han lär ut en ny låt börjar han med att spela melodin i bitar. Nästa steg blir att lära sig transponera alla fraser. Det ger en djupare förståelse för fraserna i förhållande till den underliggande harmoniken.

Om det är en väldigt komplicerad låt, till exempel en beboplåt som "Confirmation", är den svår att snappa upp gehörsräddig om man försöker lära ut hela på en gång. Man får ta det i fraser. Ett annat sätt är att lära sig är att transponera fraserna. Redan efter en kort tid kan inläringen bli mekanisk och det kan man motverka genom att lära sig transponera. Man ska ha intervallerna i huvudet, det är ett sätt att komma ifrån mekanisk inläring. Man byter tonart, till exempel med hela tonsteg eller terssteg eller så, då blir frasen tydligare. Samma sak gäller med enklare standardlåtar, att man spelar dem i olika tonarter.

Hellsten (orgel)

Hellsten har en tydlig uppdelning av lektionstiden med sina elever. Interpretation är en del och det liturgiska orgelspelet, som är improvisationsdelen, är den andra.

Hos oss organister är ofta lektionerna uppdelade i två lektioner. Interpretation är där vi bearbetar tekniska problem och då är det notspel som gäller även om det är utantill i slutändan kanske. Den andra delen, som är improvisationsdelen eller som det heter "det liturgiska orgelspelet", där ägnas största delen åt improvisation. Första året på utbildningen får de lära sig att spela ett stycke och sen får de improvisera något liknande. Då får de använda noterna som en slags mall så det ska likna det andra. Om man jobbar med renässansmusik så får de spela en enkel dans först och sen ska de sira ut den med olika formler från den tiden.

Form och struktur är viktiga parametrar inom orgelimitation som man jobbar mycket med på lektionerna. En organist måste vara flexibel och kunna variera sig. Det ingår i yrket som kyrkomusiker att hela tiden kunna förhålla sig till prästen.

En bra, tydlig form är allt. Du kan nästan fylla den med vilken skit som helst så länge det finns en struktur som åhöraren kan fatta, inte bara av musikaliska skäl utan även av funktionella skäl. Gudstjänsten behöver improvisationer och det är därför den har levt kvar. Man vet inte hur länge prästen håller på och ibland ska man täcka någon liten position eller något sådant, och då måste man både ha en tydlig form men också kunna fylla hålen. Man vet ungefär hur långt det är men man har inte tid att ägna sig åt egna fantasier utan man måste vara beredd att sluta väldigt snabbt.

Orgelimitationen är på ett sätt intellektuell på så sätt att man betonar de kontrollerande egenskaperna såsom form, tonspråk, "håll tyst när prästen talar" ha, ha.... Men det finns även den fria improvisationen under vissa moment i gudstjänsten.

Hellsten beskriver vidare en tydlig mästare-elevrelation i sin undervisning. Läraren är auktoriteten, idolen och kunskapskällan. Men han talar även om vikten av att eleven utvärderar sitt eget spel och att elevens egna uppfattningar är viktiga för den individuella utvecklingen.

I klassisk musik och orgelmusik är idolen för eleven läraren. Du söker upp en viss lärare, och då vill du spela som den läraren. När eleven slutar har hon eller han förmodligen plockat upp många av mina käpphästar och liknar mig på många sätt, det är en bit av processen. Då får eleven frigöra sig genom att gå till en annan lärare och hitta skillnaderna. Jag försöker i mitt sätt att undervisa på uppmuntra elevens egna uppfattningar, men det är klart att jag har ett rätt stort kunskapsövertag. När eleven har spelat sin improvisation och stycke vill jag ha elevens utvärdering först, innan jag kommer med mina kommentarer, jag tycker att det går snabbare om eleven tänker själv. I början sväljer eleven det mesta men sista året har eleven blivit självständigare och jag kommenterar mer i bakgrunden.

6. Diskussion

Mitt huvudsyfte med den här undersökningen är att få ökad insikt i hur man som lärare ser på improvisation och hur man som lärare undervisar i improvisation i olika genrer. Jag formulerade tre forskningsfrågor som mina intervjufrågor bygger på. I min diskussion kommer jag att sammanfatta resultaten utifrån mina tre forskningsfrågor. Resultat kommer även att diskuteras utifrån tidigare presenterad litteratur.

6.1 Vad finns det för karaktäristiska drag för improvisation i genren?

Detta är en otroligt svår fråga att svara på eftersom den yngsta av dessa genrer är minst etthundra år gammal. Det är med andra ord svårt att generalisera och säga att "så är det" eftersom musiken har utvecklats och det har improvisationen också gjort. Men det man kan säga om alla fyra genrer är att improvisationsmomentet alltid har varit med, ända sedan genrens födelse. De som tar fasta på detta och förklarar musiken utifrån ett lite mer historiskt perspektiv är Johansson och Albin. Johansson talar om den "äldre bluesen" samt de artister som formade den. Han vill att man ska hitta ett rent uttryck och sträva efter det kärnfulla och minimalistiska. Improvisation i blues handlar om att förstärka de känslor som förmedlas i bland annat texten. Han beskriver en känslomässig aspekt av improvisation, den som bland annat beskrivs av Nachmanovitch (1990), Sjöblom (1998) och även i Bailey (1992) som icketeoretisk och mer spirituellt. Albin förklarar kortfattat det historiska förloppet inom jazzimprovisation och att olika tidsepoker var mer eller mindre tonalt utmanande. De stora skillnaderna mellan Albins och Johanssons beskrivningar när det gäller tonalitet är enkelheten. Albin strävar efter att kunna använda sig av alla de tolv tonerna och förklarar senare också hur man ska tillämpa dem genom olika "linjer". Johansson däremot strävar efter enkelhet och känsla. Fem eller möjligtvis sex toner räcker för att improvisera i blues. Albin kan tänka sig att lägga till medan Johansson vill skala av.

Moberg förklarar melodins betydelse i folkmusiken. Det är den centrala delen i musiken och är ofta viktigare än improvisationsmomentet. Han förklarar även att man ser väldigt olika på improvisation i olika delar av världen. I till exempel den indiska musiken, som nämns av Bailey (1992) är improvisation en central del. Moberg talar om "mikroimprovisation", något som djupare beskrivs av Lundberg (1994). I den turkiska musiken som Aytakin representerar är improvisation en självklarhet och varje musikers uppgift att förvalta och utveckla. Men hur ser det egentligen ut i den svenska folkmusiken historiskt sett? Lundberg & Ternhag (1996) beskriver improvisation endast ett fåtal gånger. Det är inom kulning som improvisation förekommer mest och då först och främst som ett redskap för att variera melodin. Nuförtiden finns en uppsjö av improviserande svenska folkmusiker. Moberg beskriver vissa svenska folkmusikers relation till improvisation som "lite läskig", något han förklarar mer ingående i sin intervju. De flesta folkmusiker jag träffat och spelat med, svenska som utländska, har varit goda improvisatörer, inklusive Moberg själv.

Moberg talar om improvisation som en del i arrangemanget i en låt men också i öppnare former där man spelar på ett modalt tonspråk och inte behöver bekymra sig om att byta skalor. Musiken är inte speciellt teoretisk, det handlar mer om sväng och energi. Detta är nästan helt emot det sätt som Hellsten beskriver orgel improvisation på. Hans beskrivning av improvisation påminner mer om Albins, intellektuell, teoretisk, analytisk och hantverksmässig.

Hellsten beskriver inget av det vi kan hitta i Sjöbloms (1998) bok, nämligen att använda sig av bibliska texter och improvisera med hjälp av olika känslomässiga teman. Bailey (1992) beskriver den indiska musiken som djupt religiös där improvisation och religion inte går att separera. Dessa två författare beskriver improvisation ur ett spirituellt och religiöst perspektiv. Orgelmusiken är knuten till kyrkan och jag hade en föreställning om att Hellsten skulle prata mer om de religiösa aspekterna av musiken.

Något som också bör nämnas är att alla genrer som representeras bygger på samspel musiker emellan och att mycket av idéerna till improvisation kommer ifrån interaktion. Alla genrer, förutom orgelimitation, där sitter musikern själv och skapar. Det är kanske därför som orgelimitation kräver en sådan tydlig form och struktur? Alla impulser kommer från en musiker och då behövs ett stort bibliotek med idéer som man snabbt ska kunna tillämpa. Hur mycket och vad som ska vara improviserat är ju upp till varje organist.

6.2 Vilka metoder används och hur jobbar man rent praktiskt för att främja elevens improvisationsförmåga?

Alla fyra informanterna nämner i sina intervjuer att de använder sig av inspelat material som referens för att få eleven till att lyssna på och transkribera improvisationer. Alla har sina egna metoder vid utläring men några beskriver sina metoder mer detaljerat än andra. Albin är den som grundligast beskriver sin modell om frasuppbyggnad. Den är väl formulerad och man kan nästan använda sig av modellen direkt för egna studier om man så vill. Albin och Hellstens modeller för lärande har många likheter. Båda metoderna grundar sig på att man presenterar materialet i sekvenser och att man successivt bygger elevens kunskap.

Johansson har en effektiv och icke-teoretisk metod som han använder i sin undervisning. Metoden bygger på att medan man improviserar över formen på en låt har man kvar melodin i huvudet. Metoden är bra av två anledningar, dels för att du kan bygga fraser utifrån melodin, dels för att lättare kunna navigera utan att tappa formen i låten när man improviserar. Mobergs metod för att lättare komma ihåg formen på en låt ligger på ett mer intuitivt plan. Man ska känna på sig att det kommer ett nytt parti i låten och inte se formens uppbyggnad som en teoretisk struktur. Denna metod påminner om den som beskrivs i Bailey (1992) av den indiska musikern Jasani. Han talar om att musiken ska ligga på ett intuitivt plan. Musikern får en större frihet att skapa om man frigör sig från matematiska och teoretiska hinder som hämmar flödet och skapandet i musiken.

I alla fyra genrer är rytmik en viktig del av musiken och för improvisationen. För att öva rytmik rekommenderar informanterna att eleverna använder sig av sådant som metronom, trummaskin och bakgrundskomp samt att de spelar in sig själva för att höra hur de rytmiserar och fraserar. I orgelundervisningen är rytmik väsentligt, men det är inte så enkelt som att bara använda sig av en metronom. I orgelmusiken använder man sig av tempobyten, ritardando och accelerando och metronomen förlorar då sin poäng. Metronomen kan användas i orgelspelet när man gör mer isolerade övningar.

6.3 Hur är lektionerna utformade och hur stor del av dem används för improvisation?

Man kan se en tydlig likhet mellan Moberg - Johansson och Albin - Hellsten. Överlag har Albin och Hellsten ett mer konkret och konceptuellt sätt att undervisa på än Moberg och Johansson, det märks tydligt på svaren i intervjuerna. När jag ställde frågan om hur stor del av lektionen som viks åt improvisation gav Albin och Hellsten en exakt mängd. Albin ägnar nästan hela lektionstiden åt improvisation, hans uppskattning av tiden var 90 %.

Både Moberg och Johansson påpekar att det är upp till eleven och att det är beroende på vilken nivå som eleven är på. Mobergs och Johanssons lektioner bygger på att eleverna gehörmässigt ska lära sig en specifik låt. Därefter blir nästa steg att lära sig formen på låten. I Mobergs fall bestäms formen tillsammans med eleverna, improvisationen är där en del av arrangemanget. Både Moberg och Johansson lägger även vikt vid andra delar än improvisationen i sin undervisning. Moberg lägger stor vikt vid melodin och Johansson talar att skala av och hitta kärnan i musiken.

En sak som alla fyra tar fasta på är att de spelar med på lektionerna för att visa eleverna hur man kan gå tillväga när man improviserar. Moberg förklarar att han vill förmedla energin i folkmusik till sina elever och det gör han bäst genom att spela med och visa hur det ska gå till. Johansson gör det också i ett undervisningssyfte och för att han själv tycker att det är stimulerande att spela med sina elever.

En iakttagelse jag gjort och som jag tror spelar roll för hur de olika pedagogerna undervisar är ålderskillnaden. Moberg och Johansson är båda yngre än sina två kollegor. Som jag nämnt tidigare upplever jag det som att Albin och Hellsten har mer konkreta metoder för sin improvisationsundervisning än vad Moberg och Johansson har. Jag tror att det till viss del beror på den långa erfarenhet som Albin och Hellsten har inom improvisationsundervisning. De är, vilket framkommer i presentationen av informanterna, båda professorer. Albin i improvisation och Hellsten i orgel.

6.4 Genomgång av litteraturen

Om man tittar på Johanssons (2008) fyra sätt att lära sig orgelimitation koncentrerar sig Hellsten på de två första sätten: "Fascination över instrumentet" och "mästarlära".

"Fascination över instrumentet" förklarar han kort när han beskriver vad de karaktäristiska dragen för improvisation i genren är. Han menar att orgelns begränsningar och möjligheter kännetecknar improvisation i orgel. Hellsten talar i och för sig inte om någon fascination men han menar att improvisation skapas inom ramen för vad som är möjligt att utföra på en orgel.

Det andra sättet, "mästarlära", är den som Hellsten utgår ifrån mest och hans undervisning är starkt präglad av en mästare – elevroll. Hellsten talar om att eleverna förmodligen plockar upp många av hans käpphästar och liknar honom på många sätt och att det är en del av utvecklingsprocessen. Han intar tydligt mästarrollen när han förklarar att han har ett stort kunskapsövertag och att hans elever ser upp till honom som en idol. Calle som intervjuas i Johansson (2008) påpekar att en del av processen är att inse att även läraren är begränsad och att det handlar om att komma till en punkt när man upptäcker sina egna brister. Jag upplever det som att Calle beskriver en elev som har kommit långt i sin utveckling och som till och med vågar ifrågasätta lärarens auktoritet.

Hellsten beskriver att eleven vill "låta som sin lärare", något som Calle säger emot. Calle berättar att han inte alltid spelade och gjorde som hans lärare bad honom att göra och på så sätt utvecklade han sin egen stil. Jag tror att det är nödvändigt att ha ett sådant förhållningssätt till sin lärare som Calle beskriver, för att utveckla ett mer personligt uttryck, speciellt när undervisningen är så präglad av ett mästare- elevförhållande.

Stevens improvisationsklasser och Bennik och Mengelbergs lektioner i fri improvisation går alla ut på att hitta andra vägar för improvisation vilka inte bygger på de givna idiomerna. Ingen av de intervjuade informanterna i min studie undervisar på det sättet, tvärtom lägger alla stor vikt vid att eleverna ska lära sig genrens idiom. Jag har valt att ändå ta med de två avsnitten för att läsaren ska få en rikare och mer nyanserad bild av improvisationsundervisning och se att det finns alternativ till de fyra pedagogernas sätt att undervisa i improvisation.

Den indiska musiken som presenteras i min studie har jag främst tagit med av två anledningar. Den första anledningen är att visa på de icketeoretiska och de intuitiva aspekterna av improvisationsundervisningen. Dessa aspekter har jag till viss del funnit i Moberg och Johanssons sätt att undervisa på. Den andra anledningen är för att visa på de spirituella och religiösa sidorna av improvisation. Den sidan hittade jag dock inte i informanternas undervisning. Ziya Aytakin har fått en plats i min studie för att visa på melodins betydelse i folkmusik och hur han använder sig av improvisation i sitt melodispiel. När jag sen avslutningsvis går igenom skolreformen är det för att läsaren först och främst ska förstå att improvisationsundervisningen på Sveriges institutioner är en relativt ny företeelse, den förekom endast inom orgelmusiken tidigare. Jag vill även informera läsaren om att klassisk musik inte varit något undersökningsalternativ för mig då improvisation inte är en naturlig del av musiken längre.

De teoretiska/hantverksmässiga och känslomässiga/spirituella aspekterna av improvisation som beskrivs i litteraturen kan vi även se tydligt i informanternas sätt att undervisa på. Albin och Hellsten representerar mer den förstnämnda och Johansson och Moberg den andra aspekten. Här är exempel på citat ur intervjuerna som belyser min teori:

Hellsten och Albin beskriver de teoretiska/hantverksmässiga aspekterna av orgelimpromprovisation- och jazz såhär; Hellsten: "Orgelimpromprovisationen är på ett sätt intellektuell på så sätt att man betonar de kontrollerande egenskaperna såsom form och tonspråk". Albin: "Standardlåtar bygger ju på två-fem-ettmönstret, det finns vissa harmoniska licks som återkommer och som är viktiga att kunna".

Moberg och Johansson beskriver de känslomässiga/spirituella aspekten av folkmusik- och blues såhär; Moberg: "Det är ju svårt att komma ihåg former som teoretiska strukturer i huvudet... Jag har ju inte formschemat i huvudet oftast utan när jag hör låten minns jag arrangemanget och jag känner att nu kommer nästa del. Det är det jag försöker bygga upp hos eleverna". Johansson: "Texten är central i blues och det är ur den man bygger sin känslomässiga grund för musiken och improvisationen".

6.5 Likheter och skillnader i improvisationsundervisningen

Jazz- och orgelimpromvisation har en lång undervisningstradition. Blues- och folkmusik är mer en oral tradition och bygger på att man spelar, lyssnar och lär av varandra. Folk och bluesmusikerna använder sig heller inte av noter i samma utsträckning som jazz och orgelmusiker, detta har framkommit tydligt i Moberg och Johanssons svar. I orgelmusik är det nästan otänkbart att lära sig ett stycke utan noter och i folkmusik är det helt tvärtom. Blues och jazz har samma musikaliska rötter men undervisningen ser lite annorlunda ut, i alla fall om man ser till Albin och Johanssons svar. Jazz har ett mer sofistikerat tonspråk än vad blues har och man använder sig av rytmik på ett mer avancerat sätt. I blues är det helt andra saker som gör musiken intressant. Det handlar inte om fräcka tonval utan om uttrycket och enkelheten i musiken, detta beskrivs tydligt i Johanssons svar.

En likhet i improvisationsundervisningen är att alla de fyra pedagogerna är väldigt måna om att deras elever ska lära sig sin genres traditioner. Detta belyser även Bailey (1992) och menar att man bör lära sig så mycket som möjligt om genren för att kunna improvisera i den.

6.6 Huvudinstrumentets betydelse

En annan sak som har påverkat svaren är vilket instrument informanten själv spelar. Jag upplever att generellt sett har informanternas huvudinstrument färgat svaren en hel del och då speciellt Albin, Johansson och Hellstens. Albin, som själv är saxofonist, nämner tre stora saxofonister som han vill att hans elever ska lyssna på och dra lärdom av. Hans metodik kan dock tillämpas på alla instrument. Johansson, som är gitarrist, tipsar om gitarrböcker som inte går att tillämpa för andra instrumentalister och han utgår ifrån en gitarrists perspektiv i nästan alla sina svar. Även de bluesartister som han nämner är alla gitarrister. Han talar dock om sången och textens betydelse för blues. Moberg verkar inte vara så fixerad vid att han spelar saxofon. Han nämner det inte någon gång i sin intervju och hans svar är inte på något sätt ur en saxofonists perspektiv, men så utövar och undervisar Moberg i väldigt många fler instrument än sitt huvudinstrument.

I Hellstens fall är det en självklarhet att han diskuterar improvisation utifrån en organists perspektiv då han endast undervisar i orgel. De övriga undervisar förutom i sina egna huvudinstrument även i ensemble. Dessa lärare lägger stor vikt vid att studenten ska kunna interagera och improvisera med andra musiker i en ensemble. Johanssons (2008) ”fyra sätt att lära sig orgelimpromvisation” bygger helt och hållet på en individuell utveckling och ordet samspel nämns aldrig, medan till exempel Moberg uppmuntrar sina elever att starta folkmusikband och att spela med andra musiker som en del i sin undervisning av improvisation.

6.7 Slutord

Jag tycker att mina informanter på ett bra och metodiskt sätt har presenterat sin genre. När jag upplevde att deras svar inte besvarade mina frågor bad jag dem att vara mer konkreta. Ibland fick jag ställa följdfrågor för att få svar på den egentliga frågan. Vissa var mer konkreta i sina svar än andra. Albin och Hellsten har ett färdigt koncept i sin undervisning, det blev därför lättare för dem att svara på frågorna eftersom de inte behövde fundera så mycket. Min förhoppning med undersökningen var att jag skulle få insikt i och kunskap om improvisationsundervisning i de olika genrerna. Detta för att bredda mina kunskaper som improvisationspedagog. Jag tycker att jag vunnit mycket ny kunskap i ämnet och kommer med stor sannolikhet att tillämpa de olika metoder som framkommit i studien i min egen undervisning. Jag har även fått djupare förståelse för de olika genrerna som helhet, inte bara improvisationsmomentet i musiken.

6.8 Framtida forskning

En fråga som väcktes under undersökningens gång var: Hur får ickeimproviserande musiker utlopp för sin kreativitet? Vad händer med musiker som aldrig uppmanas att skapa själva, som bara återskapar? Stevens berör ämnet i Baileys (1992) bok. Det skulle vara intressant att forska vidare i ämnet. De flesta människor som väljer att spela musik gör det för att få utlopp för sin kreativitet. Vad händer med musiker som hela tiden matas med notblad år ut och år in och aldrig uppmuntras att improvisera? Historiskt sett har den klassiska musiken helt dominerat musikhögskolorna i Sverige. Orgelimprovisation har länge funnits på musikinstitutionerna men i den klassiska världen är improvisation inte en självklarhet. Cecilia Hultberg har introducerat improvisation på musikhögskolan i Malmö, men hur utbrett är det egentligen i resten av landet?

Referenser

Bailey, D. (1992). *Improvisation: It's Nature and Practice in Music*. London: The British Library National Sound Archive.

Johansson, K. (2008). *Organ improvisation – activity, action and rhetorical practice*. Malmö: Malmö academy of music.

Johansson, K O, Lövdén, L. (1991-1992). *Förstärkning av grundutbildningsanslagen vid musikhögskolan i Malmö*.

<http://www.riksdagen.se/webbnav/?nid=410&typ=mot&rm=1991/92&bet=Ub404>

[2008-03-28].

Josephsson, K. (2008). "Bakom notbilden: intervju med Cecilia Hultberg". *Fotnoten*, Nr. 1, s 13-14

Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.

Liebman, D. (1991). *Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music.

Lundberg, D. (1994). *Persikoträdgårdarnas musik: en studie av modal improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer av Ziya Aytekin*. Stockholm: Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Lundberg, D & Ternhag, G. (1996). *Folkmusik i Sverige*. Smedjebacken: Gidlunds förlag.

Moberg, P. (2002). *Med melodin i fokus - att undervisa folkmusikaliskt*. Malmö: Musikhögskolan

Nachmanovitch, S. (1990). *Spela fritt: improvisation i liv och konst*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.

Nationalencyklopedin. (2008). <http://www.ne.se/jsp/customer/login.jsp> [2008-03-28].

Olsson, B. (1993). *SÄMUS - musikutbildning i kulturpolitikens tjänst? : en studie om en musikutbildning på 1970-talet*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Rawlins, R & Bahha, N E. (2005). *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Australia: Hal Leonars Corporation.

Sjöblom, F. (1998). *Orgel improvisation: tips och idéer för ett mer kreativt orgelspel!* Göteborg: Kenneth Holmström Musikproduktion.

Bilaga

Intervjufrågor:

Vad har du för musikutbildning?

Lär du främst ut via gehör eller via noter?

Lägger du stor vikt på att eleven ska lära sig genrens traditioner?

Vad ger du för läxor/övningar till eleven för att utveckla dennes improvisationsförmåga?

Hur stor del av instrumentallektionen går åt till att utveckla elevens improvisationsförmåga?

Hur viktigt är det att eleven utvecklar ett eget uttryck/sound?

Hur övar du timing och rytmik med dina elever?

Hur övar ni formkänsla på låtar/stycken?

Spelar/jammar du själv med eleverna under lektionerna?

Nämn några karaktäristiska drag som är typiska för improvisationen i din genare?