

# **Tankar kring scatsång och röstimprovisation**

**En studie av erfarna jazzsångares uppfattningar om scatsång och röstimprovisation**

**Heidi Kärkkäinen**

Examensarbete, 10 poäng  
Malmö, Maj 2007

Handledare: Stephan Bladh

## Sammanfattning

Scatsång och röstimprovisation är speciella kännetecken som skiljer jazzsång från andra sångstilar. Men det betyder inte att alla jazzsångare gillar att sjunga scatsång eller göra ordlösa improvisationer med sin röst. Vilka tankar finns hos jazzsångare om scatsång och röstimprovisation? Det är en fråga som har inspirerat mig till att göra denna studie.

Syftet med denna studie är alltså att undersöka hur scatsången och röstimprovisation uppfattas av erfarna jazzsångare idag. Studien har inspirerats av hermeneutiska synsätt där kvalitativa intervjuer har använts som metod. Inför studien har tre jazzsångare delat med sig sina erfarenheter och tankar kring scatsång och röstimprovisation.

Resultatet av denna studie visar tre moment som jazzsångare uppfattar vara viktiga inom scatsång och röstimprovisation idag. Dessa tre moment är: att scatsång fyller en funktion i en ensemble, att scatsång kommer ”naturligt” och har mening i sitt uttryck samt att scatsångaren genom sin kunskap i jazzharmoni vågar testa vid utövandet av röstimprovisation.

Nyckelord: scatsång, röstimprovisation, improvisation, jazzsång, kvalitativ intervju.

## **Abstract**

Title: Thoughts about Scat singing: A study about experienced jazz singers conception of scat singing today.

Scat singing and vocal improvisation are special features that distinguish the style of jazz singing from other styles of singing. However that does not mean that every jazz singer wants to do scat singing or other types or vocal improvisations. The question of how the jazz singers of today comprehend scat singing has inspired me with the choice of topic to this study.

The purpose of this study is to investigate the conceptions that experienced jazz singers have about scat singing today. The study has been inspired by hermeneutic approach and qualitative interviews as its method. For this study I have had the opportunity to interview three jazz singers that have shared their experiences and thoughts about scat singing and vocal improvisation.

The results of this study show three different elements that the jazz singers point out as important parts of scat singing and vocal improvisation today. These three elements are that scat singing fulfills its function in an ensemble, that scat singing comes out “naturally” and gives meaning in its expression and that the scat singer through knowledge in jazz harmony venture to experiment while performing vocal improvisation as well.

Keywords: scat singing, vocal improvisation, jazz singing.

## **Förord**

Jag är tacksam för mina informanter som har delat med sig av sina tankar och bjudit på sina erfarenheter. Jag är också tacksam för min handledare som alltid har visat sitt stöd och sitt tålamod och helt enkelt hjälpt mig mycket under resans gång.

## Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	<b>5</b>
<b>2. Syfte och forskningsfrågor</b> .....	<b>7</b>
<b>3. Teori</b> .....	<b>8</b>
3.1 Litteratur kring scatsång och röstimprovisation .....	8
3.2 Jazzens historia .....	9
3.3 Improvisation och några begrepp inom improvisation .....	14
3.4 Vad är scatsång? .....	15
3.5 Scatsångens och röstimprovisationens historia .....	15
3.6 Olikheter i improvisation mellan sång och instrument .....	16
3.7 Improvisationens utmaning .....	18
<b>4. Material och metod</b> .....	<b>19</b>
4.1 Intervjuernas genomförande.....	19
4.2 Presentation av deltagarna.....	20
4.3 Etiska överväganden och genusperspektiv .....	20
<b>5. Resultat</b> .....	<b>21</b>
5.1 Intervju med Lisa Linn.....	21
5.2 Intervju med Lena Tjäder .....	23
5.3 Intervju med Elisabeth Melander.....	26
<b>6. Diskussion och slutsatser</b> .....	<b>31</b>
6.1 Scatsångens funktion i ett ensemblespel och behov av improvisation .....	31
6.2 Känslan av tvång vid scatsång.....	33
6.3 Scatsång och övandet .....	34
6.4 Vidare forskning .....	36
<b>7. Slutord</b> .....	<b>36</b>
<b>8. Referenser</b> .....	<b>37</b>

## 1. Inledning

Jag kommer ihåg förvirrade och blandade känslor inför framtiden hos nästan alla mina klasskamrater när vi slutade gymnasiet våren 1999. För mig var det självklart, det var sång jag ville hålla på med. Det hade blivit mer än ett intresse under de tre år på musikgymnasiet, då jag började ta sånglektioner. Sång hade blivit ett måste i mitt liv, någonting som jag behövde ha i min vardag. Men det var andra, mer specifika saker som fortfarande var otydliga för mig. Intresset för jazz hade börjat växa, men jag var fortfarande osäker om jag hade de egenskaper som krävdes av en jazzsångare. Jag sökte till Stadia pop/jazzutbildning i Helsingfors, med sång och pedagogik som mina huvudämnen och var i början mycket nöjd med mitt val. Jag fick undervisning i alla möjliga stilar inom afro-amerikansk musik och till och med finsk dansmusik. Pop, rock, R&B, latin, jazz, musikal, finsk tango, vals och foxtrot var alla del av min utbildning. Jag är fortfarande glad att jag fick chansen att gå på den skolan. Där fick jag den tiden som det krävdes för mig att få förtroende för att göra det jag egentligen ville göra.

Jag ville inte ha alla de här ämnena till slut. Jag kunde inte uttrycka mig som jag ville eller fick överhuvudtaget ingen känsla för musiken som sångerska i pop, rock eller R&B stil. Och nu var det solklart för mig: det var jazz som jag brann för, utan tvekan. Och jag ville inte slösa mer tid på någonting annat än det. Jazz gav mig möjligheten att vara mig själv, hitta mitt sätt att uttrycka mig själv. Improvisation och dess oändliga överraskningar och möjligheter lockade och övertygade mig om att jag hade hittat rätt. Jag behövde agera direkt, så jag beslutade att bryta min utbildning i Helsingfors helt och hållet och sökte till IE jazzutbildningen på Musikhögskolan i Malmö, med sång som mitt huvudinstrument. Stadia pop/jazzutbildning i Helsingfors hade mycket samarbete med Musikhögskolan i Malmö och på det sättet hade jag fått höra mycket positivt om utbildningen och lärarna på jazzlinjen i Malmö. Jag kom in på Musikhögskolan 2003 och jag har aldrig under min utbildning tvekat eller ångrat mitt beslut att flytta till Malmö och börja på jazzlinjen.

På grund av att jag fick så lite sångundervisning inom jazz och improvisation innan jag började på Musikhögskolan i Malmö, har jag ofta funderat på hur det har påverkat min uppfattning om improvisation. Vem är bra på att undervisa improvisation till en sångare? Hur blir man bättre på att improvisera med rösten? Ska man börja med skalor som många instrumentalister gör? Ska undervisning i sångimprovisation påverkas av den här olikheten som sång har jämfört med instrument?

Under hela min utbildning har jag fått höra lärare och andra studerande prata om hur annorlunda sång är jämfört med andra instrument när det gäller improvisation. Jag har hållit med om det samtidigt som jag hela tiden medvetet har försökt kämpa emot den här tanken. Jag kommer ihåg flera ensemblesituationer då jag har fått en modern jazzstandard framför mig med harmonier och tonalitet som ändras snabbt. Det är klart att jag då har känt pressen och utmaningen i det hela men samtidigt det stora intresset att klara det och överhuvudtaget ta emot utmaningen. Jag kommer också ihåg situationer då jag har gripits av panik och kanske dåligt självförtroende och visat till andra bandmedlemmar att jag passar solot denna gång. Dessa stunder har jag varit avundsjuk på instrumentalister som i alla fall oftast har struntat i vilket och bara kört! Vad beror den här olikheten på? Måste det vara så annorlunda? Måste den här olikheten mellan sång och instrument verkligen få den uppmärksamhet som den så ofta får?

Det tråkiga med dessa frågor är de känslosamma situationer som jag själv har varit med om och sett hos andra sångare, både hos nybörjare och mer erfarna jazzsångare. Problematiken blir än större när en dålig självsäkerhet kommer med i bilden. Under min praktik har jag sett och hört elever med liknande frågor och förvirrade tankar i huvudet. Den här skillnaden till instrument som många pratar om blir lätt en alltför stor utmaning. Om sångare inte får bra stöd och undervisning i den kritiska tidpunkten, vilket kanske är tiden på gymnasiet och folkhögskolan eller senare, kan det bli slut på det hela innan det ens har börjat. Jag tycker absolut inte att man ska behandla jazzsångare med silkesvantar, tvärtom. Jag bara undrar hur sångare kan erbjudas samma möjligheter till undervisning i improvisation som instrumentalister?

Jazzsång är speciellt och en ung tradition i formell undervisning. Under min studietid inom jazzmusik har jag varit med på några instrumentala (ej sång) lektioner bara som observatör. Då märkte jag hur mycket undervisning i jazz med instrument skiljer sig från jazzsångundervisningen. Jazzteori, skalor och överhuvudtaget aktivt övande av improvisation kommer in i bilden mycket tidigare hos instrumentalister. Som sångerska är jag medveten om skillnader mellan sång och instrument när det gäller olika sätt att förstå och öva improvisation. Det som intresserar mig är hur stora måste dessa skillnader egentligen vara? Hur mycket av dessa skillnader kan egentligen bero på olika typ av undervisning i improvisation?

Dessa frågor och funderingar har jag haft i mina tankar under de sista åren på Musikhögskolan. Och det var dessa tankar som motiverade mig med valet av ämne till detta arbete.

## 2. Syfte och forskningsfrågor

Som framgick i min inledning har jag ett brinnande intresse för scatsång och röstimprovisation. Improvisation har varit en stor del av min utbildning och jag ser det också som ett av de absolut viktigaste och mest intressanta ämnena. Både i ensemblespel och solosångmässigt är det just improvisation och dess frihet, tycker jag, som skiljer jazzen från andra musikstilar. Scatsångens roll och utmaningar i en ensemblesituation är någonting som jag har stött på många gånger under min utbildning både personligen och på mina praktikplatser. Som jag också beskrev i inledningen har scatsång och dess utmaningar ofta kommit upp i diskussioner med både lärare och elever.

Området är dock mycket brett och kan undersökas från till exempel musikvetenskaplig, sociologisk, musikhistorisk, psykologisk, etnomusikologisk eller sångpedagogisk infallsvinkel. För att denna studie inte ska breda ut sig för mycket har jag begränsat den och mitt förhållningssätt till att handla om personliga tankar och åsikter som erfarna sångare har om scatsång och röstimprovisation utifrån ett musikpedagogiskt intresse.

Syftet med denna studie är att undersöka hur scatsången och röstimprovisation uppfattas av erfarna jazzsångare. Syftet är också att undersöka vilka förhållande erfarna jazzsångare har till sångimprovisation. Även om det inte är mitt huvudsyfte så önskar jag ändå försöka få fram tips och råd till dem som studerar jazzsång och improvisation samt till instrumentalister som samarbetar, spelar med och undervisar sångare.

För att göra mitt syfte klarare har jag identifierat några forskningsfrågor som jag har haft som stödpelare och underlag för hela mitt arbete.

Mina forskningsfrågor är:

- Hur uppfattas scatsång och sångimprovisation av erfarna jazzsångare?
- Hur uppfattas sångimprovisation i förhållande till instrumental improvisation av erfarna jazzsångare?
- Vilka utmaningar uppfattas scatsång ha av erfarna jazzsångare?



### **3. Teori**

I detta avsnitt har jag samlat information och bakgrund som behövs för att förstå de senare avsnittens innehåll. Jag börjar med ett avsnitt där jag berättar om mitt sökande av litteratur och vilka utmaningar jag stött på under tiden med det. Sedan fortsätter jag med en del om jazzhistoria i stora drag. I jazzhistoria kommer jag att fokusera på att förklara jazzens utvecklingsförlopp och lite om olika stilar. För att denna del inte heller ska breda ut sig för mycket, har jag fokuserat på jazzens utveckling i USA. Jag fortsätter med att skriva om improvisation och förklara några viktiga begrepp som kommer upp senare i studien. I den fjärde delen förklarar jag begreppet scatsång och fortsätter i den femte med scatsångens historia, hur den har utvecklats och påverkats av jazzens utveckling. I den sjätte delen förklarar jag lite mer hur olika improvisatoriska instrument skiljer sig från sång och avslutar med några av improvisationens utmaningar sett från psykologisk synvinkel.

#### **3.1 Litteratur kring scatsång och röstimprovisation**

Det har varit en utmaning att hitta litteratur kring scatsång och röstimprovisation. Under mitt sökande har jag märkt att det finns fyra typer av information som ligger närmast till mitt forskningsområde: böcker om scatsång och röstimprovisation, böcker om teori kring improvisation, böcker om improvisation och musikskapande som fungerar som mentala övningsböcker samt böcker om jazzhistoria.

Böckerna om scatsång, var tyvärr bara några få och fanns huvudsakligen bara i USA. På grund av tidsbrist har några av dessa böcker tyvärr varit omöjliga att få tag på. Böcker med teorier kring improvisation fanns det däremot gott om, men mitt val av perspektiv på scatsång gjorde att jag tyvärr inte hade mycket nytta av dem. Dessa böcker tar inte upp det som jag har varit mest intresserad av i mitt arbete. Böcker som rör improvisation från mental tränings synpunkt har jag stött på under min utbildning och funnit användning för i denna studie.

## 3.2 Jazzens historia

Jag har använt följande böcker för att beskriva jazzens historia: *Jazz Musik Människor Miljöer* (Bruér & Westin, 2006), *Jazz: A History* (Tirro, 1993), *Jazz for Dummies* (Sutro, 1998) och *Så blir det musik* (Nordström, 1989).

Jazzen har sitt ursprung i slutet av 1800-talets Amerika. Landets smeknamn, ”smältugn”, stämmer mycket väl när det gäller jazzens födelse och utveckling. Jazzen utvecklades ur en blandning av amerikanska slavarnas arbetssånger, religiösa sånger (negro spirituals, gospels), europeisk konstmusik, amerikansk folkmusik och marschmusik. Ur slavarnas rytmiska spel och ”råa” sångsätt kombinerad med europeisk struktur och harmoni föddes jazzens två tidiga stilar, båda i 1890-talet: ragtime och blues (Bruér & Westin, 2006).

Ragtime var speciellt pianomusik men spelades senare också med olika typ av ensembler. Ragtime fick influenser av marschmusik och karaktäriseras mest av sin synkopering och, olikt jazz och blues, sin färdigt komponerade musik. Den mest kända ragtimepianisten och kompositören var Scott Joplin (Bruér & Westin, 2006). Ragtime spelade också en viktig roll för jazzpianots utveckling. Blues har sitt ursprung i arbetssånger, där det i början sjöngs utan ackompanjemang (senare ackompanjerad oftast med gitarr) och med ”call-and-response<sup>1</sup>” mönster (Tirro, 1993). Bluesens viktiga bidrag till jazz var melodins bluesiga toner (liten ters, sänkt kvint och liten sjua), det råa och unika sångsättet och harmonik som senare blev standardiserad som 12-takts blues. Några av bluesens stora namn är Ma Rainey och Bessie Smith (Bruér & Westin, 2006).

### New Orleans

New Orleans, som ofta kallas för jazzens huvudstad, var en perfekt miljö för jazzen att komma igång och utvecklas i. Jämfört med några andra amerikanska städer hade New Orleans en mer liberal syn på kontakten mellan raserna. Stadens blandade befolkning av vita, svarta och kreoler (fransk-spanska immigranter) bidrog med sin karaktär till den tidiga jazzens utveckling och sina många variationer. Jazz spelades till begravingar, marscher, parader och som dansmusik. Kornettisten Buddy ”Kid” Boldens bildade omkring år 1900 sin orkester som räknas som den första riktiga jazzorkestern, samt ett band som karaktäriserar New Orleans stil. Jazzorkestrar fick stor efterfrågan, vilket gjorde att det snart blev fler och fler orkestrar som bildades. Orkesterns repertoar bestod av blues, rags, marscher och gamla populära danser, som musiker snart började variera och hitta egna melodier på. Typiskt för tidigt New Orleans jazz var ”kollektiv improvisation”, som var mer eller mindre arrangerade och där improvis-

---

<sup>1</sup> En musikalisk ”fråga-svar” växelspel mellan två grupper eller solister.

rade solon<sup>2</sup>, som vi känner till idag, inte existerade på samma sätt. Instrumentbesättningen var oftast trumpet, trombon, klarinett, tuba och komp (Bruér & Westin, 2006).

1897 blev prostitution lagligt inom ett speciellt kvarter i New Orleans, Storyville. Storyville blev stadens centrum för nöjesliv med sina krogar, salonger, bordeller och klubbar, där alla jazzmusiker (bl.a. Jerry Roll Morton, King Oliver och Louis Armstrong) spelade under den hetaste New Orleans åren 1890 – 1925 (Tirro, 1993). Konstigt nog var det vita musiker som var de första som gjorde en jazzinspelning 1917 i New York. ”Spelsättet hos dessa fem vita musiker från New Orleans hade antagligen stora likheter med de svarta bandens, fast var ett slags stiliserad, rytmiskt stelare variant” (Bruér & Westin, 2006, s. 28). Begreppet ”jazz” började sprida sig, samtidigt som dixieland blev ett namn för en stil som främst skulle syfta till vita jazzensembler. I början av 1920-talet började även många svarta jazzmusiker som King Oliver, Louis Armstrong och bluesångerskan Bessie Smith få möjligheter till skivinspelningar, som i början tyvärr bara såldes i svarta områden (Bruér & Westin, 2006).

Men det roliga var snart över när regeringen 1917 bestämde sig för att stänga Storyville på grund av militärens övningsläger i närheten. Detta betydde mycket färre arbetstillfällen för jazzmusiker, vilket tvingade delar av dem att söka nya spelställen.

### **1920-talets jazz: Chicago och New York**

I norra delen av Förenta Staterna behövdes det arbetskraft samtidigt som nordliga städer som Chicago och New York var mindre diskriminerande mot svarta och andra immigranter. Många jazzmusiker flyttade därför norrut, och med sig tog de sin musik. Där formades musiken med lokala influenser och musiktraditioner. 1920-talets Chicago med sina klubbar, live jazz radiosändningar och studior blev nästa stora nöjescentrum för många jazzmusiker. Gammal New Orleans jazz förvandlades till modernare jazz där det fanns mer solospel och improvisation. En känd jazzsolist som verkligen blomstrade i Chicago var Louis Armstrong. Han var en viktig innovatör inom improvisation både som trumpetare och som jazzsångare. Armstrong utvecklade soloimprovisationssättet där melodiska solofraserna hängde ihop med låtens ackordföljder och harmonin (Bruér & Westin, 2006).

Regeringens spritförbud 1920 – 1933 påverkade stadens klubbar och nöjesbranschen överhuvudtaget. Chicago var känd för sina gangsterorganisationer och

---

<sup>2</sup> Musiker spelar ett solo när de improviserar d.v.s. hittar på nya melodier enligt låtens harmonier och andra i bandet ackompanjerar.

jazzklubbar med sina olagliga alkoholserveringar som hörde till. Återigen fick musiker immigrera när regeringen slog igen flera av Chicagos ”svarta klubbar” 1928. Nu var det New York och mer specifikt Harlem som skulle bli jazzens nya centrum.

1920-talets New York var mest känd för sin sofistikerade jazz med sina vita musiker som orkesterledaren Paul Whiteman och Bix Beiderbecke. Det tog lång tid innan de vita och svarta musikerna kunde musicera tillsammans i hela USA utan problem. Under lång tid delades jazzen i två grenar: de vitas eleganta ”sweet” jazz som på 1920-talet räknades som kommersiell dansmusik och de svartas heta uttrycksfulla ”hot” jazz. Harlem erbjöd också ett utmärkt centrum för all svart kultur, som på slutet av tjugotalet också började intressera de vita. Stride var en speciell pianostil, med inslag från blues och ragtime, som växte fram i 1920-talets Harlem (Bruér & Westin, 2006).

## **Swing**

Börskraschen i USA i slutet av 1920-talet påverkade även jazzen. Skivförsäljningen stannade nästan totalt och många av landets jazzmusiker led av stor ekonomisk otrygghet. En annan typ av jazz utvecklades och det var den kommersiella och underhållande jazzen som några år senare fick namnet swing. Swing var en stil med stora orkestrar och musik som var glad och lätt för folk att lyssna och dansa till. Med swing tog jazz avstånd från mer solistiska spel och i stället var det dags för storbandjazzen att få glänsa och det gjorde den verkligen. Musiken var genomtänkt och arrangerad. Ett vanligt storband bestod oftast av en stark rytmsektion med kontrabas, trummor och gitarr, 3 trumpeter, 3 tromboner och 4-5 saxofoner (Bruér & Westin, 2006).

1930- och 1940-talen var också en speciell tid för många jazzsångare. Jazzsångarens roll ändrades definitivt från 1920-talets jazz, där sångaren bara var delaktig i vissa låtar men nu under swingperioden fick mycket uppmärksamhet och ofta ansågs vara en viktig frontfigur för hela storbandet. Några av 1930- och 1940-talens stora kompositörer som George och Ira Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers och Lorenz Hart betydde mycket för jazzsången och dess popularitet (Sutro, 1998).

## **Bebop**

På grund av jazzens förändring mot den kommersiella stilen under 1930- och 1940-talen, började det under tiden växa upp en motreaktion bland några jazzmusiker. Tidigare stilar inom jazz kom tillbaka som till exempel dixieland. Många av jazzmusikerna saknade mindre grupper och mer solistisk och indivi-

dualistisk jazz. Allt fler ”jam sessions”<sup>3</sup> började dyka upp mitt i natten efter musikers vanliga jobb, då musiker fick chansen att improvisera och prova nya spelstilar. En känd mötesplats för dessa ”jam sessions” var Minton’s Playhouse i Harlem, New York. Musiken började bli mer virtuost och både melodiskt och harmoniskt mer avancerad och komplicerad. Denna stil fick 1945 sitt namn bebop. Och även om stilen hade utvecklats under flera år, var det nu flera fasta smågrupper började bildas. Bebop skilde sig från nästan all tidigare jazz. Tempot var oftast mycket snabbt, melodier var svåra och krävde stor skicklighet och instrumentkunnande av sina musiker. Både improvisationer och temapresentationer<sup>4</sup> innehöll mycket mer aktivt samspel mellan komp och solistiska instrument än tidigare (Bruér & Westin, 2006).

Bebopens mest kända musiker var bl.a. saxofonisten Charlie Parker och trumpetare Dizzy Gillespie. Födelsen av bebop har oftast räknats som en speciell skiljelinje i jazzens historia. Och från och med bebop har vissa sett jazzen som en egen konstart (Nordström, 1989).

### **Nya stilar på 1950- och 1960-talen**

På 1950-talet fortsatte jazzen att utvecklas och hitta allt fler nya former. *Cool jazz* och västkustjazz var en av dem som föddes under denna tid. En ”naturlig” fortsättning för bebop var cool jazz, som har betraktats som de vita jazzmusiker-  
nas svar på svartas bebop. Cool jazz, som tog influenser från vitas 1940-tals storbandmusik, hade mjukare, mer melodisk och rytmiskt enklare spelsätt än till exempel bebop. Saxofonisterna Stan Getz och Lee Konitz och pianisten Lennie Tristano var några av de jazzmusiker som var betydelsefulla för den coola jazz-  
zen. Västkustjazz föddes i Los Angeles, där det då fanns mycket arbetstillfällen för många musiker inom film och tv. Typiskt för stilen var genomtänkta arrangemang med ovanliga klanger och val av instrument. Trumpetaren Miles Davis samlade ihop ett välkänt niomannaband på slutet av 1940-talet och spelade in en betydelsefull skiva. Denna skiva inspirerade till en ny stil med häftiga klanger och nya typer av uttryck som framför allt fick fäste på västkusten (Bruér & Westin, 2006).

En annan stil som härstammar från bebop är hardbop, som också har kallats för östkustjazz och karaktäriserar stilen som spelades mycket av jazzmusiker i New York. Kraftfulla rytmer och influenser från gospel, bebop och rhythm and blues var typiska för denna stil, som hade till exempel trummisen Art Blakey och pianisten Horace Silver som sina innovatörer. Bebop var en stil som inspirerade många unga jazzmusiker under 1950-talet och många musiker blandade bebop

---

<sup>3</sup> Ett musikaliskt möte mellan musiker, då de spelar för nöjes skull.

<sup>4</sup> Presentation av melodin.

med sitt eget personligt spelsätt. Miles Davis, John Coltrane, Thelonius Monk och Charles Mingus är några av de mest kända jazzmusiker, som influerades av bebop men skapade en egen speciell stil med hjälp av det.

1960-talets första år är kända för att vara en tuff period för jazzen då arbetstillfällena var få. Samtidigt blev unga jazzmusiker allt mer medvetna om jazzens konstnärliga uttryck och det växte fram allt fler nya och experimentella stilar. Frijazz, modal jazz och fusion utmanade jazzens publik på många sätt. Frijazz som redan på 1950-talet hade börjat utvecklas blev viktig för jazzens framtid. Stilen byggde på mer improvisation och mindre komponerat material. Musikens frihet från bestämd rytm, harmoni, tonmaterial och form erbjöd musiker nya möjligheter att uttrycka sig. Saxofonisten Ornette Coleman var en av de mest betydelsefulla musikerna för frijazzen och en annan saxofonist som så småningom också drogs till frijazzen var John Coltrane, som anses vara en av de största jazzmusikerna i jazzens historia (Bruér & Westin, 2006).

Modal jazz som blev populärt i slutet av 1950-talet, erbjöd musiker en annan infallsvinkel till improvisation. I stället för att utgå från ackord började man utgå från skalor i sina improvisationer. Detta gav möjligheter att röra sig fritt inom en skala med önskad ton och harmonimaterial. Miles Davis skiva "Kind of Blue" räknar många som ett bra exempel på stilens tänkande.

### **Jazzmusik och dess blandningar från 1970-talet och framåt**

Miles Davis har varit innovatör på många områden inom jazz. En stil som Davis på många sätt har inspirerat är jazz fusion. Jazz fusion tog influenser från rock, pop och elektronisk musik. På slutet av 1960-talet började många jazzmusiker blanda in fler och fler elektroniska instrument i sitt spel. Jazz inspirerades av rockmusik och tvärtom. Typiskt för stilen, som kom att styra mycket av musik på 1970-talet, var också det nya utnyttjandet av inspelnings- och studiotekniken. Weather Report var en av de mest kända jazz fusion-grupper och bildades av saxofonisten Wayne Shorter och pianisten Joe Zawinul. Bandet använde påhittigt de nya elektroniska instrumenten (bl.a. synthesizern) och deras möjligheter. Några andra viktiga musiker och grupper som påverkade jazzfusion var/är pianister Herbie Hancock, Chick Corea och Headhunters (Bruér & Westin, 2006).

På 1970-talet började instrumentens roller att förändras inom många jazzband. Speciellt kompinstrument som trummor och bas började få mer självständiga roller, och nu började även olika typer av grupper dyka upp som kunde innehålla annorlunda instrumentbesättningar än tidigare, till exempel grupper helt utan kompinstrument. Jazzmusiker började också spela mer i olika sammanhang och blanda stilar mer och mer. Inte bara inom fusion men också inom rock och pop började man se jazzmusiker dyka upp på skivinspelningar och turnéer. Typiskt

för 1980-talets olika stilar inom jazz var deras påverkan av teknologin. Såsom digitala instrument, digitala inspelningsätt och digitala skivan CD, var alla viktiga i jazzens utveckling.

Jazzen har fortsatt att blandas med olika musikstilar som folkmusik, klassisk musik och världsmusik under de senaste decennierna samtidigt som gamla traditionella jazzstilar har kommit tillbaka. Idag har jazzen många stilar inom sig och oftast är gränser mellan dessa omöjliga att hitta. Jazzmusiker blandar dessa stilar fritt i sin musik idag.

### **3.3 Improvisation och några begrepp inom improvisation**

Improvisation är det viktigaste kännetecknet på jazzmusik och det finns mer eller mindre utrymme för det inom jazzens alla olika stilar. En musiker improviserar när den skapar sin musik i stunden. Nachmanovitch (1990) skriver om improvisation med följande ord:

In improvisation, there is only one time: This is what computer people call real time. The time of inspiration, the time of technically structuring and realizing the music, the time of playing it, and the time of communicating with the audience, as well as ordinary clock time, are all one. (s. 18)

Med detta menar Nachmanovitch att improvisation händer i stunden då musikern är öppen för sin kreativitet samtidigt som han/hon rent fysiskt skapar musik med sitt instrument.

Det finns därtill olika typer av improvisation som beskrivs ur sångarens perspektiv. I melodisk improvisation varierar sångaren den givna melodin med ett annat notvärde, tonhöjd, dynamik, betoning eller klang. I harmonisk improvisation baserar sångaren sina helt nya melodier som hon/han hittar på i stunden på låtens ackord och harmonimönster. Vissa kallar bara denna typ av improvisation för scatsång. I modal improvisation utgår en sångare från en skala istället för en ackordföljd. Detta betyder att man kan använda en och samma skala under flera ackord. Rytmsk improvisation betyder att man varierar rytmen och i klanglig improvisation varierar sångaren klangfärgen och sound. I fri improvisation improviserar sångaren helt fritt utan några begränsningar eller bestämmelser om tempo, harmonier eller annat tonmaterial (Kullberg & Sjögren, 1994).

### 3.4 Vad är scatsång?

Scatsång förekommer mest inom jazz men har dock hörts inom andra musikstilar som till pop, rock och latinmusik. I scatsång improviserar sångaren melodislingor, rytmer eller sounds utan text, baserad på harmoniföljden i musiken. Melodislingor består vanligtvis av olika typer av stavelser, som till exempel dooh, wab, dwee och dab. Ordet scatsång används oftast för att beskriva harmonisk improvisation med röst till skillnad från vokalimprovisation eller röstimprovisation som kan innehålla alla ljud som människorösten kan uttrycka (gråt, skrik, skratt). Vissa använder dock ordet scatsång för alla typer av röstimprovisation (Kullberg & Sjögren, 1994).

Stoloff (1996) har skrivit en övningsbok om scatsång som jag har stött på flera gånger under min utbildning. Han koncentrerar i sin bok om scatsång till harmoni, rytm och andra teoretiska synvinklar. Boken erbjuder övningar om stavelser man kan använda inom scatsång, övningar av olika harmoniska förlopp, skolor och några skrivna röstimprovisationer.

För att det inte ska bli missförstånd med olika termer och begrepp i denna studie har jag bestämt mig för att använda ordet scatsång när jag menar harmonisk improvisation med röst. Ordet röstimprovisation använder jag när jag menar alla andra typer av improvisation med röst, då det kan innehålla alla sorters ljud som människorösten kan producera.

### 3.5 Scatsångens och röstimprovisationens historia

Det finns olika historier om hur scatsång började. Enligt en legendarisk myt, som man har delade åsikter om, ifall det verkligen hände eller inte, tappade Louis Armstrong sina noter på golvet på en skivinspelning av "Heebie Jeebies" 1926, och var därför tvungen att hitta på någonting att sjunga, och då började han med scatsång. Det fanns faktiskt flera andra (Ethel Waters och Edith Wilson) innan Louis Armstrong som gjorde scatsång, men på grund av Armstrongs stora publik och originella sätt att sjunga scatsång, måste Heebie Jeebiesinspelningen ändå räknas som viktig för scatsången och den nya stilens spridande (Shipton, 2001).

På 1920-talet började scatsång höras mer och mer inom storbandjazz då sångare imiterade instrument och vice versa. Denna typ av scatsång har på engelska kallats för instru-vocal (Stoloff, 1996). Leo Watson med sitt otroligt breda register var en av de kända inom scatsång och instru-vocal på 1930-talet. Watson inkluderade allt från stavelser, instrumentala ljud, text från populära låtar och humoristiska effekter i sin scatsång (Stoloff, 1996).



Ella Fitzgerald är kanske med Louis Armstrong en av de mest kända inom scatsångens historia. Inspirerad av 1920- och 1930-talens scatsångare och under bebopens födelse blev Fitzgerald en riktig virtuos på scatsång under 1940-talet. Hon var känd för sin speciella röstklang, musikaliska kreativitet och förmåga att imitera blåsinstrument i bandet. Under sin karriär samarbetade Fitzgerald med många stora namn som Duke Ellington, Count Basie och Louis Armstrong. Hennes karriär från 1930-talet till i början av 1990-talet innehåller över 200 skivinspelningar, där några av hennes kanske mest kända, är serier av olika kompositörers sångböcker från 1950-talet såsom: Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook, Ella Fitzgerald Sings the Rodgers & Hart Songbook och Ella Fitzgerald Sings the Duke Ellington Songbook ([www.ellafitzgerald.com](http://www.ellafitzgerald.com), 2007).

Den instrumentala jazzens utveckling till bebop på 1940-talet inspirerade också scatsången, som tog influenser från bebopens snabbare tempo och nya harmonier. Jazzsångare fick ett nytt behov av uttryck när bebop föddes. De ville vara med i den nya spännande musiken och scatsång erbjöd en bra möjlighet till det (Crowther & Pinfold, 1997). Under 1940-talet föddes *vocalese*, där en sångare sjunger text till en instrumental låt eller till en improvisation som redan finns. Som populärast var *vocalese* på 1950-talet med stilens mästare som Jon Hendricks, Dave Lambert och Annie Ross. Kända *vocaleselåtar* är till exempel *Twisted* och *Moody's Mood For Love*. Andra viktiga scatsångare var Betty Carter och Cleo Laine (Stoloff, 1996).

1960-talet, då frijazzen började blomma inom instrumental jazzmusik, var en lugnare period för scatsång. Inte förrän på slutet av 1960-talet och i början av 1970-talet var det dags för scatsång att hitta sin väg tillbaka, nu influerad av fusion och annan typ av elektrisk musik. På slutet av 1970-talet och i början av 1980-talet fortsatte scatsångens utveckling bl.a. med hjälp av europeiska jazzsångare som Urszula Dudziak och Lauren Newton och amerikanska jazzsångare Bobby McFerrin och Jay Clayton. Mer och mer började man höra jazzsångare experimentera och tänja vokalimprovisationens gränser med nya sounds och uttryck. McFerrin har blivit kanske mest känd för sin hit *Don't worry, be happy*. Han är också en mästare av instru-vocal-stilen, där han ensam med sin röst skapar olika ljud som imiterar bandets alla instrument. McFerrin, Clayton och Newton är några av dem som har påverkat scatsångens utveckling till att ha flera uttrycksmöjligheter och tekniker under de senaste årtiondena (Stoloff, 1996).

### **3.6 Olikheter i improvisation mellan sång och instrument**

En av mina tre forskningsfrågor handlar, som framgått, om uppfattningar om sångimprovisation i förhållande till instrumental improvisation. Det har motive-

rat mig till att både ta upp några punkter som sångare och instrumentalister har gemensamt och de olikheter som sång och instrument har vid improvisation.

De flesta sångare jobbar med gehör när de improviserar, det vill säga lyssnar på harmoniken och väljer sina toner baserat på den. Instrumentalister har oftast möjlighet att se vilka toner de spelar och på det sättet välja önskade toner under harmoniken. Det finns också instrumentalister som improviserar med hjälp av gehör. Gehörsbaserad improvisation blir oftast en stor utmaning för sångare när harmoniken ändras snabbt. Samtidigt som det i vissa fall kan vara lättare att jobba med gehör än med det teoretiska, där instrumentalisten måste räkna ut skalan att spela efter och under ett visst ackord. Med gehörsbaserat arbetssätt kan det också ta lång tid för sångare att bli medveten om vilka exakta toner det är hon/han sjunger i förhållande till harmoniken.

Crowther och Pinfold (1997) citerar i sin bok Mel Tormé som berättar om sina tankar kring scatsång och dess utmaning med följande ord:

Truth of the matter is that scat singing is the toughest kind of singing ... I'm talking about how your mouth is stretched out of shape; I'm talking about taking a specific chord pattern and, with never knowing what you're gonna sing at that moment, to indeed sing. (s. 131)

Tormé poängterar scatsångens utmaning både tekniskt och gehörmässigt. Scatsångaren ska i en och samma stund kunna höra harmoniken, hitta de toner som passar och sjunga ut dem.

En annan detalj som är speciell för sång är att sångare alltid bär rösten med sig och använder den till både tal och sång. En sångare kan inte lägga undan rösten och låta den vila när det skulle behövas utan är tvungen att vara i kontakt med den hela tiden. När det kommer till problem som rösttrötthet, infektioner eller andra sjukdomar kan det vara svårt att ge rösten den tid som den behöver för att den ska läkas.

Werner (1996) tar också upp en viktig olikhet som sångare har med instrumentalister. Han skriver om textens betydelse och hur viktigt det är att få fram textens budskap när man har möjlighet till det. När det gäller funktion och behov av improvisation, är denna olikhet en betydelsefull detalj för sångare att tänka på. Detta uttrycker Werner så här:

Young singers are often so preoccupied with their scat singing that they don't even check out the words to the song. They have the op-

portunity to tell us a story and make us feel its meaning, but they miss the point. (s. 47)

Med detta vill Werner poängtera att text är ett speciellt verktyg som instrumentaler inte har, och att det är först och främst viktigast för sångaren att utnyttja sin möjlighet att berätta en historia och koncentrera på att meddela det budskapet som texten har.

### **3.7 Improvisationens utmaning**

Som jag nämnde tidigare finns det böcker om improvisation som rör ämnet från psykologisk synvinkel. Under min utbildning har jag stött på några av dessa och känner därför att de kan spegla ett viktigt perspektiv för min studie.

Prestationsångest, alltså rädslan för att sjunga/spela inför publik och rädslan för att misslyckas är ord som jag har hört flera gånger användas inom improvisation. Från mina personliga erfarenheter och diskussioner med andra musiker vet jag att speciellt improvisation kan vara en utmaning för ens självförtroende. Kullberg och Sjögren (1994) skriver i sin bok kort om improvisation. Bland de första raderna i improvisationsavsnittet ger de tips om improvisation och att sångaren ska våga prova och inte bli rädd för att sjunga fel toner.

Werner (1996) skriver om metoder för musiker att skapa musik utan att bli upptagna av falska behov eller rädslor kring sitt skapande. I sin bok ger han flera meditativa övningar, som ska hjälpa musiker att hitta ett sätt att spela där rädslor kontrolleras så att musiker låter musiken flöda i sig själv. Werner skriver om rädslan av att spela/sjunga en fel ton och hur man ska jobba med det. Problemet kallar han för fear-based playing då musikern i stället för att låta sig själv prova sina idéer blir upptagen av känslan av otillräcklighet. Werner skriver ett citat som Bobby McFerrin har sagt i en workshop situation: "Improvisation is the courage to move from one note to the next" (s. 56). Werner ger också bra tips senare i boken där han delar praktiskt övande och musikskapande i två olika faser. I den första fasen, till exempel när man övar en skala, ska en musiker tänka och använda intellekt och i den andra fasen, när man börjar skapa musik och i detta fall improvisera, ska musikern släppa intellektet och tänkandet och använda sin instinkt.

Med falska behov menar Werner situationer där musiker till exempel improviserar och är mest koncentrerade på att imponera på andra musiker, lärare etc. Den rätta typen av behov som musiker ska känna vid improvisation är ett behov av att säga någonting, att uttrycka sig. Han skriver om risken att musikskapande

blir någonting som en musiker gör utan att tänka efter, utan att det finns ett behov för det eller att musikern känner lust för det.

Crowther och Pinfold (1997) skriver också om utmaning med improvisation och vikten av att det finns mening bakom skapandet. De skriver om en bra scatsångare och vad det innebär. Om scatsångens mening skriver de på följande sätt: ”At its worst this is something that can sound pretentious, at its best it can be an awe-inspiring cascade of sound. But it should have a purpose” (s. 130). Senare i samma avsnitt beskriver Crowther och Pinfold hur scatsång inte ska kännas som obligatorisk del av jazzsång. De betonar vikten av att en sångare först ska förstå låten, dess budskap och musiken och sen tänka efter om scatsång passar in och om det behövs.

#### **4. Material och metod**

Eftersom min studie handlar om subjektiva åsikter, erfarenheter och berättelser och eftersom det inte finns någon objektiv eller mättbar verklighet i min studie har jag valt att använda kvalitativa intervjuer och hermeneutiskt inspirerat synsätt som metod. Hermeneutisk forskningsmetod, som jag har låtit mig inspireras av, kräver att forskaren har förförståelse genom sin erfarenhet av forskningsområdet (i detta fall scatsång och röstimprovisation). På grund av sin erfarenhet har forskaren möjlighet att göra en texttolkning av de intervjuer som hon/han har genomfört. Denna tolkningsprocess består av olika delar som till slut bildar en helhet som då är mer än bara summan av dess delar.

Jag har formulerat mina intervjufrågor med en utgångspunkt att de lämnar mycket utrymme och frihet för informantens egna funderingar och berättelser om ämnet. Jag har valt att intervjua 3 sångare som alla har flera års erfarenhet inom jazzsång. På grund av tidsbrist och informanternas bostadsort har jag valt dessa tre som alla verkar i Malmö.

##### **4.1 Intervjuernas genomförande**

Varje intervju har spelats in med minidisc. Sedan har jag renskrivit varje intervju ord för ord. Varje intervju har haft olika innehåll när det gäller diskussion och skiljer sig från varandra på grund av friheten som jag som intervjuare har gett till informanterna. Intervjuerna har blivit mer eller mindre avslappnade

”pratstunder” där informanten mest själv fått bestämma på vilket sätt frågorna ska tolkas och på vilket sätt de svarat.

## **4.2 Presentation av deltagarna**

### **Lisa Linn**

Lisa Linn började som sångerska i 1960-talets Danmark, där hon hade egen orkester. Denna spelade den tidens dansmusik, vilket var jazz, bossa nova och brasiliansk musik. Lisa har förekommit i flera internationella sammanhang, oftast tillsammans med sin make, Bo Sylvén, som är en uppskattad arrangör och gitarrist. Hennes karriär som sångerska innehåller storbandsmusik, swing, överhuvudtaget mest traditionell jazz.

### **Lena Tjäder**

Lena Tjäder är mest känd som jazzsångerska, men har en bred repertoar och kunskap inom andra stilar också. Efter musikgymnasiet har hon haft två års studier i New York med tonvikt på jazzimprovisation och fyra år på Musikhögskolan i Malmö, med inriktning på sång. Nu undervisar Lena själv bl.a. i jazzsång och gruppssång på Musikhögskolan i Malmö. Hon är också en aktiv musiker som skriver mycket egen musik och spelar med sin egen Lena Tjäder Quartet som hon har haft i snart tio år.

### **Elisabeth Melander**

Elisabeth Melander började på Musikhögskolan i Malmö som sånglärare 1985 då hon startade "Sång i andra genrer" det vill säga i jazzgenren och rockgenren. Malmö blev den första sångutbildningen med den genreinriktningen i Sverige och hon fick alltså bygga upp en helt ny utbildning. Under sin karriär har Elisabeth jobbat bl.a. som sång- och ensemblelärare på musikhögskolorna i Malmö, Göteborg och Stockholm. Hon har också jobbat med workshops i jazz, pop, rock, soul, musikal, visa och gospel på andra musikhögskolor i Sverige. Parallellt med undervisandet har hon också varit en sångerska med rikligt konsertande bl.a. inom jazz, pop, rock, soul, visa och gospel.

## **4.3 Etiska överväganden och genusperspektiv**

I början av varje intervju gjorde jag klart för mina informanter vad studien handlar om och hur deras deltagande skulle användas. Alla informanter gav sitt tillstånd till att intervjun spelades in. De har också blivit tillfrågade om de vill vara

anonyma i arbetet och alla har gett sitt godkännande till att använda deras namn och hela intervjumaterialet. Då jag inte uppfattat något uttalande som kontroversiellt har jag alltså valt att presentera dem med deras rätta namn.

Mina informanter är alla kvinnor, vilket beror på att jag inte känner till någon manlig jazzsångare i Malmö. Som tidigare nämnt, har jag på grund av tidsbrist begränsat mig till att välja informanter som verkar i Malmö. Jag vill ändå ta upp genusperspektiv. Därför betonar jag att valet av informanter inte har haft någon-ting med valet av genus att göra, utan ska bara ses som en tillfällighet i denna studie.

## **5. Resultat**

I detta avsnitt redovisar jag resultat från de tre intervjuerna. Ingen presenteras i sin helhet, utan efter analys med utgångspunkt i mitt forskningssyfte. Jag inleder med Lisa Linn, därefter Lena Tjäder och avslutar med Elisabeth Melander, samtliga kallade vid förnamn.

### **5.1 Intervju med Lisa Linn**

Jag träffar Lisa i sitt hem i Malmö. Vid intervjutillfället är hennes make hemma i rummet bredvid och spelar piano. Jag förklarar kort vad min studie handlar om och vi sätter oss vid bordet och börjar prata om scatsång. Lisa säger direkt att hon har väldigt bestämda åsikter när det gäller scatsång och jag får lugna ner henne och säga att jag i alla fall är intresserad av hennes tankar kring det.

När jag kommer till min första fråga där jag ber henne fritt berätta om sina tankar kring scatsång och röstimprovisation, får hon direkt chansen att förklara sina åsikter. Lisa har alltså bestämda och raka åsikter om scatsång. Hon berättar att hon kommer från den gamla jazztraditionen och tycker att sångarens uppgift är att presentera temat i låten och fokusera på att förmedla texten. Detta uttrycker Lisa så här:

Jag tycker inte om att sjunga scat. Jag tycker inte att jag kan det tillräckligt bra och jag tycker att det faktiskt är väldigt få som kan det. Jag känner inte för det heller. Och för mig är det texten som är det viktiga. Så när jag sjunger tar jag gärna någon extra chorus men det är alltid med text, olika fraseringar, ändringar i melodin men inte för mycket heller. Men scat, det kan bli så fel. Så jag improviserar, men det blir med text.

Jag förstår att Lisas förhållande till improvisation med röst är speciell. Hon menar att hon inte känner något behov för scatsång men utesluter inte improvisation från sitt musicerande. För Lisa är texten viktigast och olika typer av variationer med texten ger möjligheter till improvisation. Utmanad av hennes åsikt att det bara finns få som kan scatsång ber jag henne att nämna några som hon tycker kan det. Lisa nämner Shirley Horn, Carmen Mcrae och Diana Krall. Hon berättar också att anledning till att hon gillar dessa, är att de inte gör scatsång för mycket. Därifrån kommer vi till en diskussion om de största fel som Lisa tycker sångare gör med scatsång. Enligt Lisa är dessa fel följande: att scatsång blir för mycket toner utan mening och att sångaren inte kan harmoniken så bra. Hon jämför nu sångare med instrumentalister som hon tycker kan uttrycka sig själv på ett helt annat sätt. Lisa menar att instrumentalister kan scatsång bättre än många sångare på grund av att de kan harmoniken. Detta beskriver Lisa så här:

Jag vet att det är många som gör det, scat, bara för att man måste göra det. Det känns tvunget, som om det inte är äkta på något sätt. Och de gör för mycket. Det ska vara enkelt och snyggt, sparsmakat. Annars är det bättre att låta bli. Men musiker, de kan det här med scat. De gör det bara och det känns naturligt precis som de tar solo på pianot, trumpet eller vilken instrument som helst. De kan sjunga scat snabbt, de kan sjunga mycket och är duktiga på det. Sådana som inte ens har sång som huvudinstrument, men de kan harmoniken. Det är så instrumentalt. Och det är bra!

Med musiker menar Lisa i detta sammanhang instrumentalister. Jag märker att Lisa använder ordet jazzmusiker eller musiker alltid för att beskriva instrumentalist till skillnad från jazzsångare. Jag tycker att det är mycket intressant och märker att det blir allt mer tydligt för mig att hon kommer från en annan jazztradition och använder andra ord och termer än jag själv. Lisa är hård med sina ord om sångare som hon tycker gör scatsång bara för att de ska göra det. Lisa påminner mig om alla de gångerna som hon har suttit i juryn på ansökningar till jazzsånglinjen på Musikhögskolan i Malmö. Nivåskillnaderna är stora och det finns många som sjunger scatsång på ansökningen utan att ha fått någon tidigare undervisning eller erfarenhet av det. Här förstår jag Lisas åsikter mycket bättre. Samtidigt börjar jag undra hur mycket av hennes åsikter om scatsång överhuvudtaget beror på just de här ansökningarna.

Vi fortsätter att prata om Musikhögskolan och jag berättar för Lisa mer om ämnen på jazzutbildningen i Malmö. Då kommer det upp varför Lisa själv inte känner sig så hemma med scatsång. Hon berättar att hon inte har gått på någon musikhögskoleutbildning själv, eller lärt sig spela piano, vilket gör att hon inte har harmonikundandet som hon flera gånger under intervjun nämner som viktig kunskap när man ska sjunga scatsång. Lisa ger kanske till och med omedvetet ett bra tips när hon pratar om instrumentalister som hon tycker kan scatsång. Det hon egentligen säger är att om sångare kan harmoniken och skaffar sig samma

kunskap om improvisation som instrumentalister har, kan sångare också bli bättre på scatsång.

När jag frågar Lisa om vad det kan finnas för anledningar till att scatsång känns så tvunget och som ett måste, tar hon åter upp musikhögskoleutbildningen. Hon påminner mig om att hon inte har tänkt så mycket på scatsång alls men tror att det kan ha någonting att göra med att alla som går på musikhögskoleutbildningen nuförtiden ska improvisera. Lisa fortsätter sen med att hon tycker jazzsång har förändrats de senaste åren. Hon pratar om den nya jazzgenerationen, där många sångares repertoar mest består av eget material, vilka oftast är moderna låtar med krångliga melodier. Hon skrattar här och kommenterar hur hon kanske låter negativ men får mig att förstå hur annorlunda bakgrund hon har med äldre jazztradition. Vi börjar prata om utmaningar och olikheter mellan sång och instrument när det gäller improvisation. Lisa vill återigen ta upp det som hon tycker är den viktigaste uppgiften för sångaren: att få fram texten och dess budskap. Lisa uttrycker sig så här:

Scat fungerar inte på samma sätt som andra instrument. Det är inte mening heller, så tycker jag. Sång ska förmedla en text, det finns andra som kan göra solona. Varför måste man tvinga sångsolot fram? Men det är verkligen fint när sångsolot blir bra.

Här tycker jag att Lisa beskriver hur hon trivs bäst med att lyssna på sångare som temapresentatör medan instrumenten får ta hand om improvisationen. Samtidigt vet hon att scatsång kan vara speciellt och vill inte utesluta möjligheten att scatsång har en funktion och berättigande.

## **5.2 Intervju med Lena Tjäder**

Jag träffar Lena Tjäder i ett café, som hon själv valde i centrala Malmö. När jag kommer in, märker jag att Lena redan har hittat ett bord för oss i ena hörnet där vi får lugn och ro för intervjun. Det är tidigt en vardag förmiddag, vilket gör att det ännu inte är så mycket gäster på caféet överhuvudtaget.

Jag förklarar kort för Lena vad min studie handlar om och kommer igång omedelbart med samtalet om scatsång och röstimprovisation. Jag börjar med att be Lena berätta om vad scatsång betyder för henne och vad hon har för tankar kring det rent spontant. Lena är lätt att prata med och hon börjar med hur hon under sina 3 år som student på Musikhögskolan i Malmö blev mest intresserad av att använda rösten instrumentalt. Hon beskriver hur hon överhuvudtaget blev trött på sångarens roll i bandet, så som hon upplevde det. Detta uttrycker Lena så här:



Jag tyckte inte om sångarens roll, det här traditionella med att stå längst fram och så vidare, utan ville vara en i bandet som alla andra instrument. Jag ville släppa allt som hade något med rollen som sångerska att göra.

Lena visar här tydligt med sina val av ord hur hon tycker sångarens roll bör vara. På det sättet hon uttrycker sig, visar hon också att hon ser sång som ett instrument, och med samma möjligheter som andra instrument. Hur Lena berättar om sångarens roll, och vilken tyngd hon lägger i dessa ord, får mig att förstå hur starkt hon har känt för denna ambition att förnya sångarens roll i bandet. Det är inspirerande att lyssna på Lenas engagemang för att lära sig använda sång som ett instrument, vilket var hennes mål. Detta mål inspirerade henne att åka till New York, där hon fick chansen att verkligen utmana sitt musicerande. Lena tog enbart instrumentala lektioner med blåsare. Hon berättar om ensemblelektioner, där hon betraktades som instrumentalist på alla sätt. Hon beskriver hur hon fick jobba hårt men mest kände hon hur nyttigt studierna var både för hennes egen sångkarriär och för hennes sångundervisning i framtiden. När vi pratar mer om nutiden, säger hon att hon inte sjunger scatsång så mycket som förr men att det instrumentala sättet att tänka påverkar hennes temapresentationer mycket. Hon fortsätter förklara vikten av helhetstänkande i bandet och betonar hur stor roll det spelar för hela bandet att alla ser varandra som lika och koncentrerar sig på samspel. Att se bandet som en helhet betyder att alla i bandet har sin funktion och alla de här funktionerna ska samspela och balansera mot varandra. Det är speciellt viktigt, tycker Lena, när det gäller improvisation och frågan om vem som tar solona. Om detta berättar Lena:

Det finns inget självändamål i scat. Om man inte kan sola så bra som en saxofonist kan, varför sola då? Man måste kunna tillföra någonting nytt. Om sångaren har ett spännande sound, så klart blir det intressant men om skillnaden i nivå mellan sax och sång är stor, blir det bara fel.

Här tar Lena upp en viktig och intressant poäng med scatsångens syfte, tycker jag. Det ska inte kännas tvunget, som ett måste, och den ska fylla en funktion i helheten. Hur starkt Lena poängterar dessa ord, övertygar mig om att hon har sett och hört scatsångens och improvisationens syfte missbrukas. Lena tar också upp möjliga nivåskillnader mellan saxofon (som exempel) och sång. Jag tycker först att hon är hård och undrar hur man kan avgöra nivåskillnader när det finns så många olika nivåer. Men med detta vill Lena egentligen betona vikten av helhetskänslan och balans inom bandet.

Vår diskussion går vidare till hennes förebilder och jag undrar vilka sångare hon själv tycker är duktiga på scatsång. Lena börjar med att säga att det mest är instrumentalister som hon lyssnar på, vilket bara känns självklart i hennes fall. Hon nämner först Miles Davis och John Coltrane på grund av deras otroliga sätt

att fånga melodi och harmoni både utan och med ackompanjemang. När Lena kommer till sångare tar hon åter upp vikten av sångarens förmåga att vara lika delaktig i musiken som vilken instrumentalist som helst. De sångare som Lena föredrar är de som tar plats på scenen, är med i andras solon och musicerar som instrumentalister. Här nämner hon Mark Murphy, Betty Carter och Shirley Horn. Här pratar vi länge om våra förebilder och vilka skivor vi just nu lyssnar på. Mest kommer det upp instrumentalister och vi diskuterar hur mycket man kan lära sig av instrumentalister, till skillnad från sångare.

Så småningom kommer vi till min nästa fråga om hur scatsång eller dess roll har förändrats genom tiderna, och om den överhuvudtaget har förändrats? Lena svarar med att börja prata om Ella Fitzgerald och hennes sätt att sjunga scatsång, vilket hon misstänker har varit mycket arrangerat och inte alltid improviserat. Lena talar också om hur hon upplevde tidigare att sångare oftare improviserade på temat och låtens hela harmonik än idag. Detta uttalar Lena så här:

Nu har vi mycket mer det här modala tänkandet. Man hör ganska sällan nuförtiden att sångaren improviserar på hela harmoniken i temat utan underlättar det med att improvisera på två ackord i stället. Om det är för att det är modernare stil eller att sångaren vill göra det tryggt för sig själv, vet jag inte, men så är det. Jag tycker att det är lite tråkigt faktiskt.

Lena pratar här inte bara om hur scatsång har förändrats utan också hur jazzmusik har förändrats och vilka nya ingredienser den fått, som till exempel modal jazz (jfr. s. 14). Men på Lenas ordval förstår jag också hennes misstankar om att modal scatsång kan ha blivit mer populärt på grund av att det är harmoniskt mindre krävande. Lena kan verka hård i sin bedömning men är faktiskt bara öppen och ärlig som jag ser det. Vi kommer automatiskt över till min fråga om scatsångens utmaningar och skillnaderna mellan sång och instrument när det gäller improvisation. Hon svarar med att berätta om hur hon ibland känner att sångare inte är beredda att göra jobbet som scatsång och improvisation kräver. Lena ger flera goda tips och råd med följande ord:

Vi är för lata vi sångare. Det är så lätt att sjunga in när man har övat det ett tag. Men man måste fortsätta jobba hårt med rytmiken hela tiden. Lyssna på medmusiker, förhålla sig till trummorna till exempel. Man måste hitta överlagringar, träna örat och våga sjunga utanför harmoniken.

Lena betonar här vikten av ett konstant arbete för scatsångare som jag förstår att hon anser instrumentalister gör mer eller mindre automatisk. Lena tycker att det är alldeles för många sångare som antingen inte vågar eller orkar gå vidare med sin scatsång och lära sig behärska improvisation mer instrumentalt. Lenas uttryck *sjunga in* betyder att sångaren sjunger inom harmoniken, det vill säga de toner som passar de ackord som spelas under scatsång. Det hon menar är att

sångare för ofta nöjer sig med att kunna sjunga in och inte arbetar vidare med att kunna *sjunga out*. Sjunga out betyder att sångaren sjunger de toner som egentligen inte passar inom harmoniken utan skapar mer spänning och dissonans.

### 5.3 Intervju med Elisabeth Melander

Jag träffar Elisabeth Melander i hennes undervisningssal på en vardag förmiddag på Musikhögskolan i Malmö. Jag gör mina saker klara för inspelning och förklarar samtidigt för Elisabeth vad min studie handlar om. Jag har själv haft henne som sånglärare i flera år, så det är lätt för oss att komma igång med samtalet.

Jag börjar med att be henne fritt berätta om sina tankar kring scatsång och vad det betyder för henne. Det första hon nämner om är Ella Fitzgerald och hur Elisabeth förknippar ordet scatsång direkt med henne. Elisabeth fortsätter berätta att för henne finns det tre olika typer av röstimprovisationer: scatsång, improvisation och att sjunga ordlöst. Dessa tre typer förklarar Elisabeth så här:

Eftersom jag växte upp med mamma som lyssnade mycket på Ella och så, så är ju scatsång väldigt mycket det. Men däremot att sjunga instrumentalt och ordlöst, det använder jag ju mer. Scatsång är mer swingtraditionen för mig, inom harmonierna. Och att improvisera, där kan man leka lite mer och jobba lite mer kanske med dissonanser och så. Så tänker jag i alla fall. Och att sjunga ordlöst, det kan ju vara att sjunga tillsammans med ett annat instrument, eller lägga en obligato, en melodistämma. Men då kanske jag menar något som är redan skrivet eller så.

Det är intressant hur Elisabeth uttrycker sig här. Hon beskriver scatsång som improvisation inom harmoniken till skillnad från improvisation och att sjunga instrumentalt, där man kanske mer skapar spänning med dissonans och där det finns mer frihet i innehållet. Elisabeth använder alltså ordet scatsång i ett sammanhang med jazzstandards och improvisation i ett sammanhang med moderna jazzlåtar. Med *obligato* menar Elisabeth en stämma som inte är huvudmelodin utan en stödjande stämma för melodin eller harmonin.

Vi fortsätter att prata om olika förebilder inom jazzmusik och jag ber Elisabeth berätta vilka musiker som på ett eller annat sätt har inspirerat henne. Jag får höra hennes historia, om hur hon växte upp med jazz. Men hon har haft kontakt med många andra musikstilar både inom afroamerikansk musik och inom klassisk musik. Jag förstår nu hur bred hennes musikaliska bakgrund är. Elisabeth

har själv sjungit bl.a. pop, rock, R&B, soul, schlager, visor, blues, jazz, latin och fått sin sånglärarutbildning i klassisk sång (på den tiden fanns ingen annan sångutbildning än klassisk i sång). Hon nämner om förebilder som hon har haft genom sin barndom och karriär. Jag får höra namn som Monica Zetterlund, Olle Adolphson, Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Sarah Vaughan, Count Basie och Lester Young. Alla olika musikstilar som Elisabeth har bakom sig, har gjort att hon inte känner sig främmande för någonting nytt, berättar hon.

Som jag förstår har jazz och latin musik alltid varit någonting som Elisabeth har kommit tillbaka till. Hon berättar hur hon på senaste tiden har börjat tänka improvisation på nytt sätt, med mer frihet och uttrycksmöjligheter. Hon berättar hur hon har upplevt förändring i attityd mot improvisation. Hon uttalar sig så här:

Att improvisera, det är klart att det är ett laddat ord för en sångare. Så är det ju, och har ju varit väldigt mycket. Det har ju börjat luckras upp lite mer, eller väldigt mycket kan man ju säga. Improvisation kan ju vara så mycket. Det behöver inte ens vara toner. Det kan ju vara en rörelse, ett ljud, vad som helst. Så på det viset har det ju blivit mycket friare. Det känns inte lika instängt som förut att man var tvungen och göra den här scatsången och det ska vara så himla bra.

Elisabeth pratar här om pressen bakom scatsång och de hårda uppfattningar och förväntningar som har funnits. Elisabeth tar också upp förändringen som hon tycker har skett med inställningen mot scatsång och röstimprovisation. Hon förklarar sen hur mycket improvisationens många uttryck och friare möjligheter har hjälpt till så att denna inställning har lättats. Här tror jag att Elisabeth också syftar på jazzens utveckling och hur det har påverkat scatsångens och röstimprovisationens uttrycksmöjligheter.

På grund av Elisabeths långa karriär är det intressant för mig att höra hennes tankar kring just scatsångens utveckling och förändring och hur hon har upplevt det. Hon har mycket att berätta. Elisabeth berättar hur hon har upplevt att scatsång och överhuvudtaget jazzsång har fått mycket mer respekt på senaste tiden. Hon tycker också att det är viktigt att sångare lär sig scatsång och vågar hantera sång mer instrumentalt. Hon beskriver sångens möjligheter så här:

Tio år sen var inte sången högt respekterat i jazzkretsar. Helt plötsligt nu har den ju börjat blomma, verkligen. Sången är ju helt acceptabel i en ensemble. Till om med så att instrumentalisterna har börjat sjunga. Men då kan jag ju säga att jag tror att sången kan tillföra ett sound, en färg i ljudbilden som inget annat instrument kan göra och när man solar [improviserar] utan text och improviserar så där så har man ju väldigt mycket frihet att jobba just med soundet och frihet att leka. Med rösten har man ju så många fler uttryck.

Elisabeth menar här att sångare ska våga använda rösten på olika sätt. På grund av att sång är så speciellt och har många möjligheter till uttryck, ska man utnyttja det. Elisabeth har själv verkligen sett den förändrade inställningen till scatsång. När jag lyssnar på henne förstår jag att det inte alltid har varit så lätt med självförtroendet när det gäller sång och improvisation. Och när man improviserar behöver man just självförtroendet för att kunna vara öppen och mottaglig för inspiration och bara låta det komma ur en. Elisabeth fortsätter berätta om både hennes egna erfarenheter och vad hon har sett bland sina elever när det gäller prestationsångest och rädslan för att misslyckas med scatsång och röstimprovisation. Hon förklarar att hon själv har behövt jobba mycket med självförtroende på grund av scatsångens och jazzsångarens roll förr i tiden. Hon beskriver dessa känslor så här:

Man är så rädd att det ska bli fel som sångare, att man sjunger en fel ton, och gör man det så är det kört och då bryts alltihop. Då kommer man inte in igen och så blir det jättekonstigt. Jag har ju jobbat med just det här med rädslan, att våga, det som jag själv har fått jobba jättemycket med. Det har jag ju använt i min undervisning också, försökt peppa mina studenter för att de inte ska känna så. För att det är rädslan som stänger ju jättemycket. Så upplever jag det att man måste få våga prova och måste få göra fel.

Elisabeth pratar här om osäkerheten med improvisation som kan bli ett problem hos sångare. Hon tycker att det är viktigt att hennes elever lär sig våga prova sig fram. Och om man då vågar prova, vågar man också göra fel och kan lära sig av det. Elisabeth menar att en av improvisationens viktigaste punkter är just att våga. Hon beskriver här också hur lätt det är att tappa bort sig med scatsång, där en fel ton kan göra mycket för att förstöra hela improvisationen. Med detta tror jag att Elisabeth syftar på sångarens vanligaste sätt att jobba med gehör när man improviserar. Då kan en fel ton göra att man tappar känslan av var man är i harmoniken eller till och med känslan av grundtonen. Med en låt som byter harmonik som ofta kan en fel ton verkligen göra att det är omöjligt att hitta harmoniken.

Elisabeth övergår till att prata om hur olika jazzsångare har det med lusten att sjunga scatsång. Hon berättar om risken att scatsången och röstimprovisation känns tvunget eller på något sätt onaturligt. Enligt henne är det inte meningen att sångaren ska improvisera alls om det inte känns naturligt och rätt för just den personen. Detta uttrycker Elisabeth så här:

Men jag tycker att det är viktigt att man har sångare i ett band och använder den sångaren med dens lust att göra någonting med rösten. Inte tvinga fram någonting så att det blir en olustig stämning för den personen för då kommer inget kreativt ur rösten. Utan då pressar man fram någonting.

Här menar Elisabeth att det är viktigt att sångare har motivation och lust när hon/han improviserar. Med en olustig stämning menar Elisabeth en situation där en sångare improviserar bara för att hon/han känner att det är ett måste. Jag vet att bakom dessa ord finns erfarenhet och jag förstår att hon har en anledning att ta upp ämnet. Denna anledning kommer från verkligheten som sångare. Då har scatsång blivit ett måste och inte ett musikaliskt behov att uttrycka sig ordlöst och fritt. Lika viktigt som det är för sångare att vara ärliga mot sig själva och sin lust att improvisera är sångares medvetenhet om improvisationens funktion och form. Elisabeth pratar nu om hur viktig det är för musiker att känna efter när scatsång eller improvisation överhuvudtaget behövs. Elisabeth menar att om man inte har något nytt att säga med scatsång eller improvisation, då ska man helt enkelt låta bli att göra det. Detta uttalar Elisabeth det så här:

Det är viktigt att man verkligen har proportion i formen, då fyller den funktion, tycker jag. Att sångaren känner att man har lusten att uttrycka någonting mer än vad man har i texten och melodin. Och ibland så behövs det inte, för att man har sagt allting. Vissa sångare är så tydliga och det skulle bara vara övertydligt och upprepande.

Det är en viktig sak Elisabeth poängterar här. Hon betonar textens betydelse för sångare och hur texten ibland kan uttrycka så mycket att man som sångare inte har någonting mer att säga. Då är det viktigt att man som sångare är medveten om det själv och verkligen tänker efter om det finns behov för scatsång eller röstimprovisation. Med *proportion i formen* menar Elisabeth balans i låtens helhet som sångaren och hela bandet ska lägga vikt på. Alla instrument och sång har sina funktioner att fylla och uppgifter att ta hand om i denna helhet. Elisabeth fortsätter:

Sången har ju ytterligare en funktion, dvs. inte bara att förmedla en melodi utan också en text, vilket är unikt för just instrumentet sång. Det innebär att vi har olika språk, som vi ska hantera, vi har förmedlandet, uttrycket, frasering, sound, viljan, personligheten och variationen/improvisationen.

Elisabeth betonar skillnaden mellan att sjunga och att spela, alltså texthantering. Vikten av texthantering ska man som sångare aldrig glömma, utan utnyttja sångarens unika förmåga att förmedla text. Elisabeth fortsätter berätta om hennes tankar kring ensemblespel och improvisation. Hon betonar öppenhet, lyhördhet och samspel mellan bandets alla musiker. Detta uttalar hon så här:

Jag vet att det finns några gånger när man är i ett band och så saxofonisten börjar sola och så tar det aldrig slut. Jag har ju kanske haft jättelust att säga någonting mer när jag har sjungit färdigt mitt tema. Men så har han solat så länge så att jag har ju inget mer att säga, inget mer att tillägga. Och det är väl det som är grejen att hitta den här verkligen känslan att vänta nu, nu kanske du ska få säga

någonting. Att man inte bara prata, prata, prata och så lyssnar man aldrig. Det tycker jag att det är alldeles för dålig medvetenhet om det. Och det gör att sångaren stryps då.

Elisabeth menar här att musiker måste ge plats för varandra och respektera varandras behov för uttryck. Det betyder att man är medveten om alla medmusiker och ge varandra chans att ta plats i musikens helhet. Då är musiker lika värda och har lika viktiga roller och funktioner att fylla i helheten. Elisabeth uttrycker sin frustration som sångare här, någonting som jag känner att hon har tvingats kämpa med. Jag hör att hon känner att hon inte alltid har blivit rättvist behandlat som sångare eller som medmusiker i bandet. Jag förstår också att när Elisabeth pratar om saxofonisten här, menar hon vilken instrumentalist som helst och vill inte skylla på just saxofonen som instrument.

Vi kommer mer in på olikheter som sång har jämfört med instrument när det gäller improvisation. Vi har redan pratat om texthantering, olika roller och funktion i bandet och i helheten men nu pratar Elisabeth mer om scatsångens och röstimprovisationens starka sidor och mängden av uttrycksmöjligheter. Det är saker som Elisabeth nämnde om i början av intervjun men som hon nu vill prata mer om. Hon tycker att det är viktigt för sångare att vara medveten om hur mycket utrymme det finns inom improvisation. Här betonar hon röstena unika sound och möjligheter utöver skalor och harmonier. Elisabeth vill dock uppmuntra sångare med kunnandet av skalor och harmonier men vill upplysa sångare om vad improvisation kan ha för andra kvaliteter i sig. Detta uttrycker hon så här:

Improvisation kan ju vara så mycket mer när man har just rösten som instrument. Du kan tala, sjunga, låta... det finns otroligt många sätt att använda rösten på ju. Rösten har man ju så många fler uttryck så jag tycker det är otroligt viktigt att man slår ett slag för att improvisation är så mycket mer än bara skal-enliga, eller skalriktiga. Varför är det bara toner som vi ska ha? Toner är jätteviktigt och det är jätteviktigt att ha kunskap om det men man behöver inte vara världsmästare på det, det här med sola in och utanför harmoniken, för att kunna improvisera.

Elisabeth vill med dessa ord ta upp röstens unika egenskap i improvisation. Rösten kan tillföra speciellt sound som inget instrument kan och det är det som sångare borde utnyttja mer i sin improvisation. Jag tror också att Elisabeth vill uppmuntra sångare till att bli medvetna om sina starka sidor i improvisation och inte alltid koncentrera sig på det som kan vara mycket svårare att ta tag i. Vi pratar om hur sångare måste jobba på ett annat sätt när man inte har några knappar att trycka på utan oftast jobbar med gehör när man improviserar. Detta kan vara en stor utmaning för vissa sångare, menar Elisabeth, men det behöver inte vara det enda sättet att göra improvisation med rösten. Hon berättar om hennes egna

idéer om fri improvisation och hur hon själv på senaste tiden har börjat tänka mycket mer på röst som instrument med olika sound och alla typer av ljud.

Vi slutar intervjun med att göra en kort improvisation tillsammans, där vi turvis sjunger scatsång och kompar varandra med röst. Det blir ett perfekt sätt att avsluta intervjun. Det har varit ett nöje att intervjua Elisabeth, tänker jag.

## **6. Diskussion och slutsatser**

I detta avsnitt kommer jag att summera mina resultat, vilket jag gör genom en diskussion med mina forskningsfrågor som utgångspunkt. Jag kommer också att diskutera mina resultat utifrån den litteratur och metod som jag har använt i detta arbete.

Under analysen av intervjuerna märkte jag att mina forskningsfrågor hänger ihop med varandra. Därför har jag i analysen fört dem samman i min diskussion under följande rubriker: Scatsångens funktion i ett ensemblespel och behov av improvisation; Känslan av tvång vid scatsång; Scatsång och övandet.

### **6.1 Scatsångens funktion i ett ensemblespel och behov av improvisation**

Scatsångens funktion tog alla informanter upp på olika sätt och åsikter och erfarenheter kring det skiljde sig något. Kring denna punkt kom jazzsångares annorlunda behov av improvisation än instrumentalisternas upp.

Lisa Linn har bestämda åsikter om scatsång. Enligt henne finns det oftast inget behov för scatsång och hon ifrågasätter scatsångens funktion och roll i ett jazzensemblespel idag. Hon tycker att texten är det viktigaste verktyg som jazzsångare har och soloimprovisationen kan man oftast lämna åt instrumentalister. Enligt Lisa känns scatsång ofta som ett måste, någonting som sångare tvingar fram och därför blir det onaturligt och fel. Hon tycker emellertid att om sångare har rätt kunskap om improvisation och kan behärska sin röst mer instrumentalt, kan scatsång bli riktigt lyckat.

Lena Tjäder tycker att man som sångare ska vara uppmärksam på när scatsång behövs och fyller en funktion. Att scatsång har en funktion, enligt Lena, kräver



att sångaren måste kunna tillföra något nytt i musikens helhet. Detta betyder att ibland finns det inget behov för scatsång efter instrumentalistens solo, om allt redan är sagt och om sångaren inte har något mer att tillägga musikaliskt.

Enligt Elisabeth Melander har scatsång en funktion när sångaren har ett behov att säga någonting mer efter temapresentationen. I vissa fall behövs det inte och om sångaren då gör scatsång, kan det kännas upprepande och onödigt. Elisabeth betonar också behov för att hela bandet ska lyssna mer på varandra och ge varandra plats i musikens helhet.

Att scatsången har en funktion är en viktig punkt att tänka på enligt mina informanter. För att scatsången ska fylla sin funktion i musikens helhet, måste sångaren kunna svara på följande frågor: Har jag som sångare något mer att säga än vad jag redan sagt i min temapresentation med text? Har jag något mer att tillägga, till exempel med nytt sound eller känsla, efter andra musikers solon? Har jag tillräcklig bra kunskap om harmoniken för att kunna improvisera?

Vikten av dessa tankar och frågor är också Werner (s. 18 – 19) medveten om. Han poängterar vikten av improvisationens mening och vikten av musikerns behov för uttryck. Även om Werner inte skriver direkt om scatsång tycker jag att hans åsikter lätt kan tillämpas för det.

Som jag redan nämnt, tog både Lisa och Elisabeth upp skillnaden mellan sångares olika behov av improvisation och instrumentalisters. Eftersom sångare ofta har en text att uttrycka sig med kan det finnas situationer där scatsång inte behövs. Även Lena nämnde i sin intervju att hon använder improvisation i sina temapresentationer, vilket ofta är med text, och att då finns det ibland inget behov av scatsång.

Werner ger också ett tydligt exempel på sångare som glömmer använda sina unika möjligheter att uttrycka text och blir för upptagna med sin scatsång (s. 17 – 18). Varför missbrukar sångare då sin möjlighet till att uttrycka sig med text? Jag tror att de falska behov som Werner skriver om har mycket med saken att göra. Jag tror också att det som har hänt med sångarens roll som improvisatör i en ensemble på senaste tiden har påverkat saken. Lena pratar om hur hon har jobbat mycket med att förändra sångarens roll i ensemble. Hon vill gärna använda röst som instrument (s. 24). Elisabeth pratar om hur sången har blivit acceptabel i en ensemble och röstimprovisation fått nya friare uttryck (s. 28). Att sången nuförtiden används också som instrument, kan delvis ha orsakat att vissa sångare glömmer använda och lägga vikt på de verktyg som gör sången speciell, det vill säga texten.

## 6.2 Känslan av tvång vid scatsång

Känslan av att scatsång kan bli ett måste har mycket med scatsångens funktion att göra. Jag har valt att diskutera detta separat eftersom det kom upp så starkt vid alla tre intervjuerna.

Lisa upplever att det finns många unga sångare idag som sjunger scatsång bara för att de ska och då känns det tvunget och onaturligt. Lisa tar upp utbildning inom jazz och undrar om det kan ha påverkat detta beteende. Lisa erkänner dock att hon inte är så medveten om vad jazzsångutbildning innehåller och kan därför inte säga så mycket om det. Enligt henne finns det instrumentalister som sjunger scatsång bättre än många sångare eftersom instrumentalisterna hanterar rösten instrumentalt, det vill säga på samma sätt som när de spelar sina instrument, och låter musiken flöda.

Lena tycker också att det finns risk för att scatsång känns tvunget och onödigt. En sångare ska inte sjunga scatsång bara för att göra det, utan tänka efter om det finns plats och behov för det i musiken, till exempel efter instrumentala solon.

Enligt Elisabeth är det viktigt att sångaren och hennes/hans medmusiker är uppmärksamma på om sångaren har lust att göra scatsång så att det inte blir ett måste, då man bara tvingar fram någonting och scatsången blir onaturlig. Elisabeth tycker att det idag har blivit mycket bättre inställning till scatsång. Hon upplever att det tidigare fanns oftare situationer där man kände pressen och ett måste att sjunga scatsång.

Att scatsång kan kännas som ett måste kan enligt mina informanter bero på omedvetenhet om musikens och låtens balans och helhet, eller omedvetenhet om sångarens egna önskemål och lust att sjunga scatsång eller bådadera. Som sagt ligger alla dessa punkter också nära scatsångens funktion, vilket jag redan har diskuterat. Det är intressant att mina informanter alla har tagit upp denna tanke i våra samtalsstunder. Jag kan själv ana att en dålig självsäkerhet och ett försök att imponera på andra skulle kunna ligga bakom en situation där en sångare sjunger scatsång bara för att hon/han ska. En annan orsak skulle kunna vara sångarens behov för att visa att hon/han kan improvisera på samma sätt som instrumentalister kan och på det sättet är lika mycket värd som instrumentalister i ett band. I så fall är sångaren upptagen med falska behov som egentligen inte har någonting med musiken eller skapandet att göra. Då närmar jag mig igen mentala träningsböcker inom jazzmusik som Werners (s. 18 – 19).

Lisas åsikt om att instrumentalister kan sjunga scatsång bättre än sångare, är också väldigt intressant. Hon menar att instrumentalister är mer avslappnade och naturliga i sitt uttryck, även med rösten som instrument. Enligt Lisa verkar då känslan av tvång vid improvisation vara ett speciellt problem just för sångare. Lika starka åsikter kring detta har jag inte stött på hos mina andra informanter. Däremot kommer jag själv ihåg flera situationer, där jag har sett sångares tvekan inför sitt improviserande. I dessa situationer har sångaren mitt i solot slutat sjunga och visat med sitt kroppsspråk sitt missnöje och gett tecken till någon annan i bandet att ta över solot. När en sångare tvekar vid improvisation, får man som lyssnare och medmusiker en känsla av att improvisationen då inte har någon mening och att den saknar ”naturligt” uttryck. Sådant beteende har jag sällan sett hos en instrumentalist, då de oftast bara verkar ”köra och göra sin grej”. Vad denna olikhet beror på, skulle vara intressant att diskutera vidare. Tyvärr känner jag inte att jag har fått tillräckligt med information och resurs för att kunna göra det med denna studie.

Om scatsång känns tvunget och onaturligt har den egentligen ingen ärlig musikalisk mening eller tanke bakom. Vikten av att sångaren är medveten om mening bakom improvisation skriver också Crowther och Pinfold om (s. 19). Improvisation betyder att musikern skapar sin musik i stunden. Med improvisation har musiker en möjlighet att låta kreativiteten flöda. Känslan av tvång är en total motsats till flöde.

### **6.3 Scatsång och övandet**

Alla informanter tog upp utmaningen med att öva scatsång. Kring denna punkt delade alla informanter med sig av sina råd och erfarenheter och pratade också om övandet av scatsång i förhållande till instrumentalt övande. Några gemensamma tankar som jag kunde hitta i nästan alla informanternas svar var vikten av harmonikunnande, gehörsträning och vikten av att våga prova och experimentera.

Lisa tycker att det viktigaste för den som vill kunna scatsång är harmonikunnandet, vilket enligt henne kräver att sångaren kan spela piano eller ett annat ackordinstrument. Enligt Lisa blir scatsång som bäst när det låter instrumentalt och ofta är instrumentalister som jag tidigare nämnt även bra på scatsång på grund av sitt harmonikunnande och mer avslappnade sätt att improvisera.

Enligt Lena måste sångare vara beredda på att jobba mer med harmoniken än vad de oftast gör. Lena tycker att det är lätt att hamna i en situation där sångaren kan sjunga scatsång med de passande tonerna i harmoniken (sjunga in) men glömmer att jobba vidare med att hitta dissonanser och spänningstoner i förhål-

lande till harmoniken (sjunga out). Enligt Lena ska sångare lyssna mycket på medmusiker, våga prova, träna örat hela tiden och på det sättet vidga sina möjligheter med scatsång.

Elisabeth betonar vikten av att våga prova och leka med rösten när man övar. Hon tycker att det är viktigt att inte bli rädd för att göra fel eller låta det ta ner självförtroendet, utan prova sig fram och hitta olika typer av uttryck som finns inom scatsång och röstimprovisation. Enligt Elisabeth är harmonikunnande och olika typer av gehörsövningar mycket viktiga men hon vill påminna om röstens unika möjligheter inom improvisation också, det vill säga sound och klangfärg som musikinstrumenten inte har.

Som sagt, vid övandet av scatsång är det enligt mina informanter viktigt att sångaren tänker på följande saker: bra kunskap om jazzharmoniken, kunskap av ett ackordinstrument och att man lär sig spela det, träna örat kontinuerligt genom att sjunga innanför som utanför harmoniken, våga prova och leka med rösten och prova röstens unika uttrycksmöjligheter.

Alla saker som jag har nämnt ovan hänger ihop och behövs för att sångaren ska kunna öva improvisation, tycker jag. Jazzteoriböcker erbjuder bra hjälp med jazzharmoniken. Det är en annan sak att kunna harmoniken medan man improviserar med röst och det är då gehörsövningar och kunskap om ackordinstrument krävs för att kunna öva harmoniken i praktiken. För att kunna öva improvisation överhuvudtaget, måste man våga testa och experimentera. Jag har inte hittat en enda bok om scatsång eller improvisation som tar upp alla dessa saker. Det är ett pussel som varje sångare själv måste lägga. Teoretiska övningsböcker för scatsång som Stoloffs (s. 15) är en bra och konkret hjälp på vägen. Mentala övningsböcker som Werners (s. 18) ger många goda råd om hur man vågar testa och släppa rädslan.

Information och kunskap om allt som behövs för sångaren att kunna öva scatsång finns alltså redan. Frågan är om sångare vill göra jobbet att skaffa dessa pusselbitar. Lena var misstänksam om sångare är beredda för jobbet som improvisation kräver. Jag tror också att det kan vara för lätt för sångare att ”gömma sig” bakom olikheterna som sång har jämfört med instrument när det gäller improvisation. Anledningar för att sångare inte skulle kunna öva och behärska improvisation på samma sätt som instrumentalister, har jag inte stött på hos mina informanter eller inom litteraturen.

## 6.4 Vidare forskning

Som jag nämnt tidigare i studien är området kring scatsång och röstimprovisation mycket brett och kan undersökas från många infallsvinklar. Under arbetets gång har jag hittat flera områden där jag skulle ha velat fördjupa mig mer och som jag kan se som möjligheter till vidare forskning. Jazzutbildningens betydelse för röstimprovisation är en av dem. Genusperspektiv, hur det påverkar och kommer fram i improvisation med röst är ett annat ämne som jag har blivit intresserad av.

## 7. Slutord

Som blivande sångpedagog har jag blivit inspirerad av de tankar som dykt upp under tiden med detta arbete. Jag känner ett stort ansvar att ta till mig det som jag har lärt mig och använda det i min undervisning i framtiden. Min kärlek och mitt brinnande intresse för scatsång och röstimprovisation har vuxit ännu mer och genom detta arbete har jag blivit inspirerad både i min undervisning och i mitt eget musicerande.

Att skriva en vetenskaplig uppsats har varit en stor utmaning på många sätt för mig och jag kan erkänna att jag i början av denna resa inte hade någon aning om vad jag hade framför mig. Den största utmaning jag har fått kämpa mycket med har varit det svenska språket som inte är mitt modersmål. Men nu i slutändan av arbetet känner jag mig bara glad, tacksam och stolt över att jag har fått möjligheten att arbeta med denna utmaning. Det vetenskapliga tänkandet och skrivandet har också varit en utmaning.

## 8. Referenser

Bruér, J. & Westin, L. (2006). *Jazz Musik Människor Miljöer*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Crowther, B. & Pinfold, M. (1997). *Jazz singing. The singers and their styles*. London: Blandford, A Cassel Imprint.

Kullberg, B. & Sjögren, R. (1994). *Sing it*. Sundbyberg: Warner/Chappell Music Scandinavia AB.

Nachmanovitch, S. (1990). *Free Play: improvisation in life and art*. New York: Penguin Putman Inc.

Nordström, S. (1989). *Så blir det musik*. Höganäs: Bokförlaget Bra böcker.

Shipton, A. (2001). *A new history of jazz*. London: Bayou Press Ltd.

Stoloff, B. (1996). *Scat vocal improvisation techniques*, New York: Gerard and Sarzin Publishing Co.

Sutro, D. (1998). *Jazz for Dummies*. Fosta City CA: IDG Books Worldwide Inc.

Tirro, F. (1993). *Jazz: A History*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Viderberg, K. (2003). *Vetenskapligt skrivande – kreativa genvägar*. Lund: Studentlitteratur.

Werner, K. (1996). *Effortless Mastery*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, Inc.

Internet:

<http://www.ellafitzgerald.com> (2007-05-08).