

LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö  
Lärarytbildningen i musik  
Rebecka Runeson

EXAMENSARBETE  
Höstterminen 2007

**Improvisation**  
Ett pedagogiskt perspektiv

Handledare: Karin Johansson

# ABSTRACT/ SAMMANFATTNING

**Title:** Improvisation – a pedagogical perspective

**Language:** Swedish

**Keywords:** Improvisation as means and objective, personality development, improvisation as a tool, improvisation in education, interpretation-improvisation, the history of improvisation

The investigation studies how church musicians and pianists describe the use of improvisation in their teaching. The research questions focus on the relationship between improvisation and interpretation, the aim how to use improvisation and how this could be realized. To get the answer of these questions, I have interviewed two organists and two pianists, all excellent in their profession. The result shows that the informers don't think that there is a sharp borderline between the interpretation and improvisation. Some examples of the aim of the improvisation are the improvisation's ability to enrich the process of interpretation, to promote play and enjoyment, and to be a tool for personal development. To reach an understanding of the result, it needs a connection between history and present time. A major part of the theoretical background has consequently raised the history of improvisation, interpretation and education.

Denna undersökning söker svar på hur yrkesverksamma organister och pianister beskriver användningen av improvisation i sin undervisning. Som underfrågor till denna forskningsfråga, efterfrågas förhållandet mellan improvisation och interpretation, syftet med att använda improvisation och hur detta förverkligas. För att söka svar på dessa frågor, har jag intervjuat två organister och två pianister med gedigen erfarenhet. Resultatet visar att informanterna inte upplever någon skarp linje mellan interpretation och improvisation. Improvisationens förmåga att berika en interpretationsprocess, att främja lek och glädje, att vara ett verktyg till personlighetsutveckling är några exempel på vilket syfte improvisation har i informanternas undervisning. För att nå en förståelse av resultatet, behövs en sammankoppling mellan historia och nutid. En stor del av den teoretiska bakgrunden har därför lyft fram improvisationens, interpretationens och undervisningens historik.

# INNEHÅLLSREGISTER

<b>INNEHÅLLSREGISTER.....</b>	<b>1</b>
<b>FÖRORD.....</b>	<b>3</b>
<b>1. INLEDNING OCH BAKGRUND.....</b>	<b>4</b>
1.1 MINA ERFARENHETER AV IMPROVISATION .....	4
1.2 BAKGRUND OCH UNDERSÖKNINGSOMRÅDE.....	4
1.3 FORSKNINGSFRÅGAN.....	5
<b>2. TEORETISK BAKGRUND.....</b>	<b>6</b>
2.1 INTERPRETATION OCH IMPROVISATION UR ETT HISTORISKT PERSPEKTIV .....	6
2.1.1 Kompositörens och improvisatörens roll i samhället.....	6
2.1.2 Pianoimprovisationens uppsving .....	7
2.1.3 Improvisationen i dag.....	8
2.1.4 Den kyrkomusikaliska traditionen .....	8
2.2 UNDERVISNING .....	9
2.2.1 Undervisningens syfte.....	9
2.2.2 Två historiska undervisningsformer .....	11
2.2.3 Improvisationsskolor .....	12
<b>3. METOD.....</b>	<b>15</b>
3.1 VAL AV METOD .....	15
3.1.1 Forskarens förförståelse .....	15
3.2 STUDIEN .....	16
3.2.1 Informanter .....	16
3.2.2 Min roll som forskare och elev .....	17
3.2.3 Information till informanterna .....	17
3.2.4 Datainsamling .....	17
3.2.5 Analys .....	18
3.2.6 Studiens kvalitet och relevans .....	18
<b>4. RESULTAT .....</b>	<b>19</b>
4.1 INGRID .....	19
4.1.1 Improvisation i ett liturgiskt sammanhang .....	19
4.1.2 Improvisation som verktyg till förståelse av harmonik och form .....	20
4.1.3 Förståelse av harmonik i praktiken .....	20
4.2 JOHANNES .....	22
4.2.1 Improvisation som verktyg till personlighetsutveckling .....	22
4.2.2 Improvisation som verktyg till personlighetsutveckling i praktiken.....	23
4.2.3 Improvisation i en interpretationsprocess .....	24
4.3 PER .....	25
4.3.1 Improvisation som verktyg till att minska den hämmande respekten och finna glädjen .....	26
4.3.2 Improvisationen som pedagogiskt verktyg i en interpretationsprocess .....	27
4.3.3 Praktiska förslag till hur improvisation och interpretation kan berika varandra .....	28
4.3.4 Improvisationen som verktyg till att utforma helhetsmusikern.....	30
4.4 NATALJA.....	31
4.4.1 Improvisationen som ett lekande verktyg till att utveckla musikalitet.....	31

4.4.2 Ett lekfullt utvecklande av musikalitet i praktiken.....	32
4.5 SAMMANFATTNING.....	33
<b>5. DISKUSSION.....</b>	<b>35</b>
5.1 IMPROVISATIONENS SYFTE.....	35
5.1.1 Mål och medel.....	35
5.1.2 Improvisation som verktyg till personlighetsutveckling.....	36
5.1.3 Improvisation som ett kreativt verktyg till att forma helhetsmusikern.....	37
5.2 FÖRHÅLLET MELLAN INTERPRETATION OCH IMPROVISATION.....	39
5.3 UTVÄRDERING AV FORSKNINGSMETODEN.....	40
5.4 TILLBAKA TILL FORSKNINGSPRÅGAN SAMT NYA FRÅGESTÄLLNINGAR.....	41
REFERENSER.....	42
APPENDIX.....	43

# FÖRORD

Jag vill säga ett stort tack till informanterna för deras frikostiga delgivande av tankar, kunskap och livsvisdom. De samtal vi har delat har verkligen givit mig mycket. Jag vill också tacka min handledare Karin Johansson för all uppmuntran, inspiration och glädje du har förmedlat med din ousinliga energi. Ett stort tack till Ola Råbius-Magnusson för att du lånade ut din dator och för din tålmodiga, tekniska hjälp. Tack också till Per Runeson för alla timmar du har hjälpt mig med din breda tekniska och språkliga kunskap. Slutligen vill jag tacka för den direkta och indirekta hjälp jag fått under projektets gång; språklig assistans, tekniska instruktioner, bollplankssamtal och mänsklig omsorg.

# 1. INLEDNING OCH BAKGRUND

## 1.1 MINA ERFARENHETER AV IMPROVISATION

Jag var 14 år och hade precis börjat spela orgel. Det var så mäktigt att sitta där alldeles ensam i den stora kyrkan och låta orgelns brus fylla kyrkovalven. Jag hade fått cykla en mil i uppförslbacke och regn för att komma till kyrkan, men det var värt varanda trampsteg att få sitta där och på egen hand få träda in i musikens värld.

Det jag har med mig som ett negativt minne från den här perioden är att improvisation var så pinsamt. Jag hade en otrolig kamp med de första orgelpreludierna. Mina musikaliska krav var mycket högre än vad jag lyckades prestera och domen var hård. Jag tillät inte improvisationen att vara enkel och prövande. Allt skulle vara perfekt. Resultatet blev inte alls som jag hade tänkt mig och ledde främst fram till inställningen: improvisation är pinsamt!

Som lärare har jag fått se en helt annan sida av improvisation. Det är inte alltid så lätt att finna den musikaliska njutningen i nybörjarelevernas små stycken med femfingerposition. Då får improvisationen bli ett kompletterande sätt att nalkas instrumentet. För någon vecka sedan hade jag lektion med min tioåriga pianoelev. "Improvisationen" vi spelade var mycket enkel, ett kluster på vita tangenter från C till G som förflyttades i olika oktaver. Det var första gången vi använde pedal och vi försattes i en stämning där vi åkte ut i rymden. Elevens ögon tindrade förundrat. Det var ett ögonblick då nuet stod stilla. Ett ögonblick då även jag fick uppleva hur förtrollande den musikaliska världen är. Borta var alla prestationskrav. Kvar fanns bara en ren och skär glädje. Detta är ett ögonblick jag alltid kommer att bära med mig. Jag tror att barnets förmåga att förundras är något vi kan ha stor glädje av i upptäckandet av musiken. Improvisation är något som fångslar, men ska barnets attityd finnas kvar upp i tonåren, bör improvisationen följa med som en naturlig del av utvecklingsprocessen. På denna väg har både lärare och elever mycket att lära.

## 1.2 BAKGRUND OCH UNDERSÖKNINGSOMRÅDE

Förra läsåret kom jag i pedagogikundervisningen i kontakt med Robert Schencks bok *Spelrum*, (2000). Där beskriver han improvisationen som "en pedagogisk och musikalisk skattkista som kan öppnas av alla" och förundrar sig över att "den inte har en självklar och stor plats i all musikundervisning" (sid. 247). Vidare ger han en del konkreta förslag och citerar pianopedagogen Mildred Portney Chase (1985, sid. 69-70) där hon berättar om hur hon lägger upp improvisationsundervisningen från de allra första lektionerna.

För mig var det här första gången jag i skriftlig form kom i kontakt med tankar kring pianoimprovisation, vilket fick mig att inse att det säkert var ett relativt oupptäckt område. Kanske kunde jag utifrån min situation och med de kontakter jag hade, på något sätt bidra till en ökad kunskap.

I egenskap av utbildad kyrkomusiker <sup>1</sup> och blivande pianolärare står jag nämligen med ett ben i två traditioner. I kyrkomusikvärlden är improvisationstraditionen levande, medan den klassiska improvisationen inte alls är lika självklar inom den pianistiska traditionen. Många pianolärare undervisar sina elever i improvisation på ett grundläggande stadium, men känner sig handfallna när eleven når högre nivåer. Detta förhållande speglas också i undervisningslitteraturen. Inom orgellitteraturen finns flera gedigna improvisationsskolor, vars motsvarighet inte finns på pianosidan. Jag skulle alltså vilja tillvarata kunskaper i organisternas tradition och undersöka om dessa även kan överföras till pianister. Jag hade också en önskan om att få träffa några pianister som, sin tradition till trots, ser improvisationens potential.

Anledningen till att jag gör denna undersökning är att jag vill motivera musikpedagoger till att våga sig på improvisation. Här finns stora möjligheter, som jag tror att många pedagoger går miste om, på grund av begränsad kunskap. Det kräver mod att ge sig in på nya stigar. En förutsättning är att ryggsäcken har packats med kunskap och inspiration. Min intention med det här arbetet är att be pedagoger, som har kommit långt inom sina respektive områden, dela med sig av den kunskap de har inom forskningsområdet. Min förhoppning är att dessa kunskaper ska kunna bli något att stoppa i ryggsäcken, så att marken kan bli beredd för nya utmaningar.

### **1.3 FORSKNINGSPRÅGAN**

Mot denna bakgrund har jag kommit fram till följande fråga:

Hur beskriver yrkesverksamma organister och pianister användningen av improvisation i sin undervisning?

Som underfrågor till forskningsfrågan har jag valt följande frågor:

Hur förhåller sig improvisation till interpretation?

Vilket syfte har improvisation i undervisningen och hur förverkligas detta syfte?

---

<sup>1</sup> En kantor har en lägre utbildning inom det kyrkomusikaliska området. Den som har en högre utbildning inom det kyrkomusikaliska området kallas organist. Kyrkomusiker är ett samlingsnamn för de båda ovanstående begreppen.

## 2. TEORETISK BAKGRUND

I detta kapitel kommer jag att ge en sammanfattning av vilket material som finns inom forskningen som har med denna studie att göra. Kapitlet utgör därmed en teoretisk grund, som det senare framkomna resultatet kommer att förhålla sig till.

### 2.1 INTERPRETATION OCH IMPROVISATION UR ETT HISTORISKT PERSPEKTIV

Dagens syn på interpretation och improvisation i den västerländska konstmusiken kan inte förstås utan att sättas in i ett sammanhang. Jag vill därför ge en tillbakablick över dess historiska utveckling.

Under lång tid har improvisation och musicerande efter noter gått hand i hand. Lind (2003) skriver att man först under 1500-1600- talet började skilja på komponerad och spontant improviserad musik. Generalbasen, vilken var ett sätt att beskriva ett musikaliskt förlopp utifrån en besiffrad baslinje, krävde en mer eller mindre fri improvisatorisk gestaltning och var förhärskande mellan 1600 och 1750. Jag upplever detta som en fortsatt helhetssyn på improvisation och interpretation. Johansson (2003) skriver att det först är under de senaste tvåhundra åren som improvisationen har fått en allt mindre roll. I vår kultur uppfattas ofta interpretation och improvisation som åtskiljda. Nettl (1998) beskriver komposition och improvisation som kontrasterande förhållanden. Då han beskriver den amerikanska allmänhetens uppfattning om komponerad konstmusik kontra improviserad jazz, korrelerar det förstnämnda med "disciplin, konst för konstens skull, pålitlighet och förutsägbarhet" (ibid., sid. 7), medan motsatsen karaktäriserar den improviserade jazzen. Vidare beskriver han den klassiska, västerländska musikerns syn på improvisation som emotionell och fri, snarare än intellektuell och kontrollerad.

När denna uppdelning mellan komposition och improvisation har skett och vad det beror på är omtvistat. Intressant är att den historiska bakgrunden som har lett fram till den syn på interpretation och improvisation som finns idag, skiljer sig åt mellan de yrkeskategorier som är den här studiens informanter.

#### 2.1.1 Kompositörens och improvisatörens roll i samhället

I den västerländska konstmusikens utveckling var slutet av 1700-talet en period då mycket förändrades. Innan dess komponerades musik på beställning av ett hov eller en aristokrat (Hultberg, 2000). När musikstycket hade levererats, tillhörde det beställaren och det kunde också användas av andra kompositörer. Den fria marknaden av skrivna noter, som fram till denna period varit liten, förändrades radikalt med borgarnas ökade inflytande i samhället. I denna samhällsklass växte nämligen intresset för att lära sig spela ett instrument och därmed ökade också efterfrågan på noter. Detta i kombination med tryckningsteknologins spridning runt 1830, resulterade i att stora mängder noter producerades och såldes till ett billigt pris.

I takt med denna utveckling, förändrades också kompositörens roll. Under den Wienklassiska eran och en bit in på 1800-talet, var enligt Törngren (2001) kompositö-



ren, exekutören och improvisatören i mångt och mycket samma person. Nu florerade en syn på människan, där individen var i fokus, vilket Mitchell (1983) menar ligger till grund för att det blir allt vanligare att musiken splittras upp och kräver olika specialkompetens.

Förändringen att kompositören var ägare av sina kompositioner växte fram mot slutet av 1700-talet och resulterade i copyrightlagar (Hultberg, 2000). Även om ett stycke musik inte beaktades som en komplett produkt förrän under de senare decennierna av 1800-talet, gick utvecklingen mot att kompositören värnade mer om sitt verk. Edin (2004) ger exemplet att Liszt alltid ville förbättra både sina egna och andras kompositioner genom att lägga till något eller arrangera om dem. Detta kunde ske även om tonsättaren befann sig i rummet.

Att kompositören fick copyright på sin komposition har, enligt min uppfattning, samband med att de improviserande klaverackompanjetörernas roll minskade och ansvaret för ackompanjemangets precisa detaljer flyttades över till kompositören. Denne fick nu bestämma texturens täthet och vilket utrymme detaljer som dynamik, tempo, uttrycksskalor, artikulation och utsmyckningar skulle ha (Mitchell, 1983). Musiken fick efterhand allt mer komplicerade strukturer, vilket gynnade det detaljrika, skrivna notmaterialet. Enligt Hultberg (2000) upphöjdes komponerandet till en nivå som tidigare inte funnits, då det gjordes försök att erbjuda en utbildning för professionella musiker. Tidigare förväntades musikern främst interpretera nutida musik, men nu tillkom intentionen att framföra musik från tidigare epoker. Konservatorieutbildningarna gav också en chans till att förbättra professionella musikers ställning i samhället.

Improvisatörens minskade roll till förmån för kompositörens upphöjda ställning, kan vara en anledning till att det finns ytterst få avhandlingar om improvisation för klaverutövare under 1800-talets första hälft, menar Mitchell (1983). Utöver Czerny's *A systematic introduction to improvisation on the pianoforte*, opus 200, finns endast försöket till en formell instruktion av Gretry *Method simple pour apprendre à préluder* som skrevs runt 1800. En annan anledning till att det finns så lite material från den här tiden kan vara föreställningen om att improvisation i fantasistil var knutet till en speciell gåva och alltså inte kunde erhållas genom undervisning.

### **2.1.2 Pianoimprovisationens uppsving**

Parallellt med denna utveckling, fanns under första hälften av 1800-talet en linje där improvisationen fick ett otroligt uppsving, skriver Mitchell (1983). Improvisationskonsten fick ett forum i pianodueller som kom till stånd redan på Beethovens tid. Många beskrivningar skildrar Beethovens triumfer i dessa tävlingar primärt baserade på hans genialiska improvisationsförmåga.

Mitchell (1983) berättar vidare att Czerny, som var elev till Beethoven och lärare till Liszt, bodde under nästan hela sitt liv (1791-1857) i Wien. Denna stad blev ett centrum för instrumenttillverkning, speciellt av pianoforte. Instrumentet gav nya möjligheter i legatospel, snabba tonupprepningar och dynamikgradering. Därmed medgav denna utvecklande känslighet större marginaler i tempo, uttryck och frihet samt transponering. Instrumentet fick en status som favoritsoloinstrument och denna överlägsenhet resulterade också i att pianister värderades högre än alla andra instrumentalister. Detta ger en bakgrund till den virtuoskult och personkult som nådde

sin klimax en bit in på 1800-talet. Improvisationen blev här "ett avgörande verktyg för att visa virtuosens speciella gåvor" (ibid., sid. xi).

Törngren (2001) påpekar att det finns mycket som tyder på att improvisationskonsten förfläckades och förytligades under denna kult. Konsten i sig gick enligt Benestad (1978) samma öde till mötes, på grund av den expansion av musiklivet som ägde rum. Konserter och muséer föddes ur det ideal som den franske kritikern Gautiers gav uttryck för: *l'art pour l'art*, konst för konstens skull (Parnasse, 2007). Musiken drogs alltså ur sin kontext och kunde betraktas för sig utan att behöva konfronteras med en funktion. I dessa populära konserter brukades improvisationen flitigt. Brillianta fantasier "över sådana teman som redan är välbekanta och älskade av publiken" utgjorde det typiska pianostycket (Edin, 2004, sid. 30). Nettle & Russell (1998) berättar om att Clara Schumann sammanvävde improviserade preludier och interludier med små stycken av Chopin, Mendelssohn och Bach i sina konserter. Intentionen med att utnyttja improvisation var att skapa en kontext för den kommande kompositionen. Små stycken stöttades av de omgivande större verken och de improviserade segmenten hjälpte till att reducera nymodigheten i de nyskapade kompositionerna.

### **2.1.3 Improvisationen i dag**

I dagens västerländska konstmusikutövande, finns enligt min mening samma problem som Lind (2003) beskriver, då det omkring det tjugonde århundradet inte längre bara var musik från samtiden som uppfördes. När repertoaren spänner över 300-400 år, finns inte längre den "naturliga kännedomen om tidigare perioders musikaliska utövning" (ibid., sid. 15), utan det enda man har att förhålla sig till är nedskrivna exempel. Därför är det inte märkligt att den fria utformningen faller ur praxis. Det finns idag en tendens till att framstående konstnärer uttalar "negativa tankar om improvisationen som sådan", påpekar Törngren (2001, sid. 30) och antyder att det kan hänga samman med utvecklingen under 1800-talet. Dock finns det, vilket han också kommenterar, fortfarande musikaliska områden där improvisationen är en levande konstform, till exempel inom den afroamerikanska traditionen och i synnerhet jazzen. Lind (2003) nämner också att det tillkommer nya musikformer i efterkrigstidens experimenterande kompositionsteknik, som grundar sig på grafisk notation och tillfällighetsprinciper. Improvisationen inom detta område har inte smittat av sig på den övriga västerländska konstmusiken, utan har blivit en utmaning för de specialister som skapade genren. Denna tendens, att improvisationen blir en utmaning för specialister, verkar i mina ögon vara en genomgående förklaring till att interpretationen och improvisationen skiljts åt och att improvisationen degraderats. Ytterligare en aspekt som jag uppfattar i pianisternas utveckling är att Gautiers uttalande genomsyrar musiklivet än idag: *l'art pour l'art*, konst för konstens skull. Fortfarande ses musiken som flyttad ur sin kontext och betraktas för sig, utan att behöva konfronteras med någon funktion.

### **2.1.4 Den kyrkomusikaliska traditionen**

I den kyrkomusikaliska världen är den långa samexistensen mellan noterad och icke noterad musik tydlig på ett helt annat sätt än i pianisternas utveckling. Johansson, (2003) som arbetar som organist och lärare i orgelspel vid Musikhögskolan i Malmö, kom i sin studie fram till att de medverkande kyrkomusikerna "ser koralförspelet och koralen som en helhet, där momenten av interpretation och improvisation går in i varandra och där det ibland inte går att sätta en skarp gräns för vad som är det ena

eller andra" (ibid., sid. 29). Också historiskt sett har koralförspelen, vad jag kan se, både en nedskrivna och en improviserad tradition. Otoliga samlingar koralförspel har utgivits, där till exempel Scheidt, Buxtehude, Pachelbel och Bach kan nämnas.

Det speciella med kyrkomusiken, är att om den än existerar som en subkultur, utan mycket uppmärksamhet utanför sin egen sfär, har den kört sin egen fil mellan konstmusik och gehörstraderad musik allt sedan barocken (Johansson, 2003). Johansson funderar över om det kan bero på att kyrkans traditioner inte förändrats i takt med samhällets förändringar och att kyrkomusikerns uppgifter idag är stort sett samma som för tre hundra år sedan. Kyrkomusikerrollen är alltså förankrad i traditionen samtidigt som den är relaterad till nuet, genom att improvisationen i sig är viktig i gudstjänsten. Som kyrkomusiker är din roll att "ackompanjera, kommentera och uttolka Ordet samt medverka till lovsång och tillbedjan" (Johansson, 2002, sid. 10). Det är en arbetssituation som kräver stor flexibilitet. Den franske organisten och kompositören Jean Langlais beskriver situationen på följande sätt då han besvarar frågan varför improvisation finns kvar i orgelspelet, när det mer eller mindre är försvunnen i annan europeisk klassisk musik:

*"Därför att i kyrkorna är vi förpliktade att improvisera hela tiden. Om en präst är mycket långsam är vi tvingade att anpassa oss till det. Om en präst är mycket snabb måste vi anpassa oss. Vi kan inte spela ett Bach preludium. Så vi improviserar allting. Jag tror inte att det är möjligt att vara organist om du inte också är improvisatör"* (Bailey 1992, sid. 37).

Stephen Hicks påpekar att improvisationen inom kyrkans ramar har en funktion i att förmedla en stämning.

*"Jag tror liturgisk improvisation helt och hållet beror på atmosfären. Det är huvudpoängen med att improvisera, att ge en atmosfär vid en särskild tidpunkt av gudstjänsten"* (Bailey 1992, sid. 34).

Att improvisationen har ett funktionellt mål och fungerar som medel i gudstjänsten är, enligt min uppfattning, en viktig orsak till att dess betydelse inte har förändrats i takt med västvärldens övriga konstmusikaliska utveckling.

## **2.2 UNDERVISNING**

I detta avsnitt presenteras tankar kring undervisningens syfte. Dessa tankar ställs i jämförelse med undervisningen ur ett historiskt perspektiv. Slutligen vill jag göra ett nedslag i improvisationslitteraturen, eftersom jag tror att dessa kan ge en god bild av den västerländska instrumentalträningen.

### **2.2.1 Undervisningens syfte**

Musikskapande har både ett mål i sig och en förmåga att vara förmedlare av olika livsvalörer. I detta avsnitt redovisas det resonemang som den amerikanske musikfilosofen Eliott för kring detta. Avsnittet behandlar också lärandeprocessen i ett större sammanhang, då kreativitetens betydelse för individens utveckling belyses.

## *Musikskapande*

Själva utförandet av musik är någonting som har ett värde i sig "för själva sakens skull", men musikskapande är också en unik källa till individuell utveckling, självuppskattning, självkänedom och njutning, menar Eliott (1996). För att kunna erhålla dessa livsvalörer krävs en balans mellan kognitiva-affektiva utmaningar och kunskap för att möta dessa utmaningar, det vill säga musikalitet. Då studenten får lära sig att sätta lång- och kortsiktiga mål, ökar den musikaliska bedömningen genom att eleven förstår vad musikalisk förträfflighet är och lär sig att bedöma sin egen nivå utifrån dessa mål. Att utföra musik är värdefullt därför att det driver individen till högre grad av komplexitet. Då den musikaliska nivån överensstämmer med den musikaliska utmaningen, utvidgas medvetandet och leder till självkänedom och njutning. Att sträva efter musikalisk förträfflighet är alltså att sträva efter individuell utveckling, konstruktiv kunskap och glädje.

Utvecklandet av musikalitet kommer inte bara individen till del, utan är också vinstgivande ur ett socialt och kulturellt perspektiv. Utövande musiker ges möjlighet att utforma "en artistisk, kulturell form till deras tänkande, vetande, värdesättande, utvärderande, tro och känslor" (ibid., sid. 15). På så sätt kan musik etablera en "känsla av gemenskap och egenidentitet inom sociala grupper". Individen utmanas genom att konfronteras med sina fördomar och vidga sina vyer. Då nya musikaliska övningar introduceras, länkas musikens livsvalörer samman med bredare valörer i den humanistiska bildningen.

Eliott beskriver musikalitet som "motorn som driver varje musikalisk övning och i sin tur utgör nyckeln till att nå livsvalörerna, musikutbildningens syfte och mål" (ibid., sid. 18). Det är en kunskap som benämns "thinking in action" och "knowing in action". Den engelska avantgarde gitarristen och författaren Bailey (1992, sid. 140) skildrar ett samtal mellan kompositören Frederic Rzewski och jazzsaxofonisten Steve Lacy, båda från USA.

Frederic: "Beskriv på femton sekunder skillnaden mellan komposition och improvisation".

Steve: "På femton sekunder; skillnaden mellan komposition och improvisation är att i komposition har du all tid du behöver till att bestämma vad du vill säga på femton sekunder, medan i improvisation har du femton sekunder".

Enligt min mening understryker denna dialog att improvisation är "thinking in action". Eliott (1996) ger också rekommendationen att fokusera på improvisation och utförande, med argumentet att det handlar om att manövrera i nuet. Dessa båda musikaliska aktiviteter har enligt honom en speciell förmåga att vara förmedlare av de tidigare omtalade livsvalörerna.

## *Kreativitet*

I ett större perspektiv hävdar flera psykologer, bland andra Vygotsky och Smith, att kreativitet är avgörande för individens utveckling (Hultberg, 2000). Smith ser inte kreativitet som en talang, utan snarare som "ett sätt att leva, i vilket känslor och intellekt är förenade" (ibid., sid. 10). Kreativiteten är villig att ta risker i okända situationer och hjälper på så sätt individen att lösa problem och internalisera nya områden. Vygotsky anser att barnen har behov av att i lek återskapa det dagliga livets händelser i den verkliga världen. Den kreativa aspekten i lekande aktiviteter "hjälper bar-

nen att strukturera nya upplevelser, relatera dem till tidigare erfarenheter och så bemästra dem" (ibid., sid. 10).

Kreativitet i den bemärkelse Smith åsyftar, är något som den norske musikforskaren Bjørkvold konstaterar att barnet är präglad av (Varkøy, 1996). Han anser att barnet lever i balans mellan tanke och kropp, människa och natur och formar sina intryck av verkligheten utifrån denna. Rubbas denna balans, uppstår det kriser av stor betydelse för barnet. En sådan kris uppstår då den musiskt präglade barnkulturen kolliderar med starka, styrande motkrafter i skolkulturen. Varkøy skriver: "Fantasi möter förnuft, innerlighet möter distans, det muntliga möter det skrivna och kreativiteten möter kravet på reproduktion" (ibid., sid. 106). När barnet får leka, lära och skapa i spontana processer, kommer tanke, kropp och känsla i balans och den intagna kunskapen blir djup och varaktig. I min studie är detta påstående intressant, därför att lek som attityd till lärande också kan prägla den musikaliska processen. I bland annat Willstedts orgelskola (1986) får barnens sätt att möta världen och tillvarata kunskap tjäna som förebild för sättet att närma sig improvisation. Bjørkvold ser det musiska "som något i människans natur som väntar på sin utveckling" (Varkøy, 1996, sid. 107). Enligt min mening stämmer också detta överens med orgelskolans tanke. Materialet riktar sig till den vuxne eleven med uppmaning att söka barnets attityd. Dock går Bjørkvold ett steg längre då han påstår att det konstnärliga och musiska uttrycket är ett självförverkligande, eftersom det realiserar en inre kärna av mänsklighet. Den djupare meningen med konsten är alltså inte konsten i sig, utan individen och dess lycka.

### **2.2.2 Två historiska undervisningsformer**

Historiskt sett menar Hultberg (2000) att det har funnits två undervisningsmetoder, den praktisk-empiriska, som var rådande till 1850 och den instrumental-tekniska som tog över efter den. Den syn som Varkøy har på lärande, då han menar att den intagna kunskapen blir djup och varaktig när lärandet och skapandet sker i spontana processer, eftersom tanke, kropp och känsla då är i balans (se 2.2.1) stämmer i mina ögon överens med en av de historiska undervisningsformer Hultberg (ibid.) beskriver, nämligen den praktisk-empiriska metoden. Hultberg skriver att denna metod bör beaktas i upplysningstidens ljus. Det var flera filosofer som då menade att intellektet var underordnat känslorna. Musiken sågs som ett hantverk och eleverna uppmanades att välja lärare som inte bara var duktiga instrumentalister, utan också utbildade i musikteori och komposition. På samma sätt som eleverna lärt sig sitt modersmål, skulle de närma sig musiken, för att så kunna spela, skapa och nå en förståelse för musik. Läraren spelade korta musikaliska motiv och passager som studenterna fick imitera och variera för att därefter kunna skapa egna motiv. Detta experimenterande utvecklade elevernas instrumentella kunskap, musikaliska bedömning och kreativitet och gjorde eleverna till självständiga experter.

Den instrumental-tekniska undervisningsmetoden som blev rådande efter den praktisk-empiriska perioden, är till stor del dess raka motsats. I stället för improvisationsstudier knutna till kompositionen de studerade, spelade studenterna tekniska övningar. Noter togs ut ur sitt sammanhang i musikaliska gester och reproducerades i korrekt längd och tonhöjd. På alla nivåer var övningen skild från att interpretera musik. Studenterna förväntades instudera kompositioner över sin förmåga och lärarens uppgift blev att hjälpa eleverna att dela in stycket i mindre delar, som kunde övas separat. Läraren var själv först och främst instrumentalist och elevernas själv-

ständighet i sina musikaliska bedömningar efterfrågades inte. Resultatet blev en re-produktiv musiker, som utan egen reflektion eller nyskapande återgav vad som var angivet i noterna. I nutida undervisning finns spår av båda dessa undervisningsmetoder kvar. Frågan är givetvis hur eleverna kan finna den självständiga, experimenterande hållningen, utan att förlora den tekniska kapaciteten.

### 2.2.3 Improvisationsskolor

Som tidigare antytts, har improvisationen haft olika betydelse för de musiker som representeras av den här studiens båda informantgrupper. Johansson (2003) illustrerar organistens musikerroll med två spår. Den ena härstammar från barockens praktisk-empiriska undervisningsmetod och den andra från romantikens instrumental-tekniska metod. I utbildningssammanhang menar hon att mönstret kan ses i uppdelningen av orgelundervisningens solistiska och liturgiska del, medan spåren förenas i organisternas yrkesutövning. Den solistiska orgelundervisningen är enligt min åsikt identisk med övrig västerländsk instrumentalundervisning, alltså präglas också pianoundervisningen till stor del av den instrumental-tekniska metoden. Uppdelningen i solistisk och liturgisk orgel visar på att improvisationens roll i orgel- respektive pianoundervisning har varit olika stor och dess syfte har varierat. En överblick över improvisationslitteraturen kan ge en god bild av hur dessa förhållanden är i den västerländska instrumentalträningen.

#### *Orgellitteratur*

Enligt Bailey (1992, sid. 30) är improvisation en "integrerad del av organisters musikalitet" och har här blivit en akademisk disciplin. Detta har fått till följd att improvisationsteknik och inte enbart uttryck diskuteras i tal och skrift, vilket enligt Bailey verkar vara ett förhållande som enbart återfinns inom denna yrkeskår. Att det finns en rik litteratur av orgelskolor i improvisation kan lätt illustreras (Dupré, 1962; Rogg, 1988; Overduin 1998). De två mest välanvända, omfattande, svenska orgelskolorna i improvisation under de senaste tjugofem åren är Orgelimpromprovisation (1977) av Anders Bondemann, Lars Hernqvist och Mats Åberg och Orgelimpromprovisation (1986) av Tomas Willstedt. I dessa skolor fokuserar den förstnämnda fokuserar på improvisation som går att förbereda, medan den andra till stora delar utgår från spontan improvisation.

#### *Pianolitteratur*

Inom pianolitteraturen finns så långt jag är medveten om inte motsvarigheten till dessa omfattande improvisationsskolor. I denna studie har jag uppmärksammat en bok av Mildred Portney Chase, *improvisation; music from the inside out* (1988). Värt att notera är att den är utgiven i USA och inte finns till hands inom nordiska bibliotek. Improvisationsteknik diskuterad i muntlig och skriftlig form existerar enbart hos organister, menar Bailey (1992), men enligt min åsikt stämmer detta påstående inte fullt ut. Fokus hos Chase (ibid.) ligger på förhållningssätt till improvisation, men improvisationsteknik återfinns också, om än i begränsad omfattning.

Många pianoskolor har med något inslag av improvisation. Ofta handlar det om fria improvisationer med starka begränsningsramar, till exempel spel på svarta/vita tangenten. En pianoskola som i något större utsträckning än genomsnittet behandlar improvisation är Pianoresan (Sjevtjenko & Kazimirovskaja, 2005). Framför allt fokuserar boken på en praktisk harmonilära, där improvisation fungerar som en del av

denna. Improvisationen används också i skapande syfte samt för att nå en förståelse av kompositionens form.

Att musik för många instrumentalister är skrivna symboler som bör tolkas efter bästa förmåga, ser Bailey (1992) som en orsak till att västerländsk instrumentalträning producerar många icke-improvisatörer. Instrumentet är i denna syn ett medel, genom vilket kompositören/musikskaparen transformerar sina idéer. Egentligen krävs inte instrumentalisten för att göra musik. Visserligen kan en tolkning göras, men kompositören föredrar att instrumentalisten begränsar sitt bidrag och i största mån, så precist som möjligt, bär ut varje instruktion som blir honom given.

Det musikskapande som Sjevtjenko & Kazimirovska (2005) eftersträvar är i mina ögon ett alternativ som motverkar den bild Bailey (1992) ger. Enligt min uppfattning eftersträvar Pianoresan samma ideal som den praktisk-empiriska metoden uppmanade till, då eleverna ombads att välja lärare som var duktiga instrumentalister, musikteoretiker och kompositörer.

### *Improvisation och tolkning*

Att improvisationen har olika syften i piano- respektive orgelundervisning, påverkar också förhållandet mellan improvisation och tolkning. Detta beskrivs närmare i följande avsnitt.

Nettl (1998) beskriver komposition och improvisation som kontrasterande förhållanden, men menar samtidigt att gränsen inte är knivskarp i alla lägen. Enligt honom finns i västerländsk musik "improvisation i en strikt kompositorisk stil, men också komposition, noggrant noterad i en 'improvisatorisk' stil, och allting där emellan" (ibid., sid. 10). I mina ögon är denna glidande skala något som utmärker improvisationsskolorna. Den nedskrivna improvisationen kräver i sig en integration, det vill säga improvisationen måste tolkas. Vidare visar en enkel jämförelse mellan instrumentalskolor att orgelskolorna använder främst improvisationen som mål, medan pianoskolorna inriktar sig på improvisation som medel. Detta får till följd att tolkning ofta ingår som en del av improvisationen i orgelskolorna, medan improvisationen i pianoskolorna används för att nå en god tolkning. Många element kan synas väldigt lika. Transponering, sekvensövningar och motivisk bearbetning förekommer till exempel både i orgel- och pianoskolorna, men i orgelskolorna brukas dessa i första hand för målet att kunna göra en improvisation. Detta överensstämmer med kyrkomusikernas arbetssituation. Improvisationen har nämligen här en funktion i att vara både mål och medel i gudstjänsten (se 2.1.4) och har därmed ett viktigt värde i sig. Tolkningsmetoden används i improvisationen på olika sätt, till exempel genom att koraller ofta ligger till grund för improvisationerna och arbetssättet som är vanligt förekommande i Bondemanns orgelskola (1977), att låta eleven improvisera utifrån en given start. Improvisationen som en naturlig del av kyrkomusikernas yrkesutövning, präglar också skolornas nivåer. Böckerna börjar på nybörjarnivå, men orgelskolornas slutmål når betydligt högre än vad pianoskolorna gör.

Tolkning som en del av improvisation förekommer också i pianoskolorna. Pianoresan (Sjevtjenko & Kazimirovska, 2005) uppmanar till exempel arbetssättet att låta eleven improvisera utifrån en given grund och Chase (1988) rekommenderar att använda improvisation i redan komponerat material. Hanon-övningar och Bartóks Mikrokosmos är enligt henne utmärkta exempel att utgå ifrån. Som jag uppfattar det, är inte den främsta avsikten att erhålla en vacker improvisation, utan att improvisa-

tionen får vara ett verktyg till att bland annat nå en bättre teknik och utveckla studentens fantasi. Chase (ibid.) ger ytterligare en aspekt på hur improvisationen kan gynna interpretationen. Att hitta närvaron i ett artistiskt framförande kräver många steg i en lång process, steg som i bästa fall leder pianisten till den närvaro som är uppenbar i improvisationen.

Analysen av instrumentalskolorna ger enligt min uppfattning en god bild av den västerländska instrumentalträningen, både vad det gäller kunskapsnivå och improvisationens mål eller medel. Av intresse för studien är också om det förhållande som improvisation och interpretation har till varandra i instrumentalskolorna även präglar informanternas undervisning.



## 3. METOD

I detta kapitel kommer jag att belysa vilken metod jag har valt att använda mig av och frågeställningar som dykt upp i samband med detta. Därefter beskrivs studiens planering, uppläggning och genomförande. Slutligen presenteras tankar kring studiens kvalitet och relevans.

### 3.1 VAL AV METOD

Jag själv som forskare, ämnet och de personer jag möter är tre av de komponenter som påverkar mitt val av metod.

Ely (1993) beskriver den kvalitativa metodens utveckling inom etnologisk forskning på främmande kulturer. Där uppmanades forskaren att inte vara allt för påläst, för att på så sätt uppfylla idealet att vara neutral. Kvale (1997) påpekar däremot att det krävs kunskap för att kunna ställa relevanta frågor, vilket jag helt och fullt instämmer i. Forskarens ansvar är att välja formuleringar, metoder och teorier. Dessa påverkas av forskarens syn på verkligheten och vad denne vill låta synliggöra.

Vilken metod som används beror på forskningsfrågan (Kvale, 1997). Hultberg, som har skrivit en avhandling om musiknotation (2000), menar att slutledningar om detta bara kan nås genom att referera till de deltagande musikerna. Enligt min mening gäller detta också improvisation. Det kan inte ses som en enskild företeelse, utan måste förstås av en deltagare. För att jag ska få kunskap om deltagarens syn på improvisation, får ett samtal föras. I en modernistisk förståelse, menar Kvale, "föreställs kunskap inte längre spegla verkligheten utan betraktas som en social konstruktion av verkligheten" (ibid., 1997, sid. 216). Sanning, skriver han vidare, skapas genom dialog där tolkningar och handlingsalternativ diskuteras.

En tredje komponent är att de människor jag möter påverkar mitt val av metod. Förstår jag dem bäst genom att kvantitativt mäta deras kunskaper i tabeller och diagram eller förstår jag dem genom att kvalitativt betrakta en del av verkligheten, utan att fastslå "Sanningen"? Även om jag i det första fallet skulle ha möjlighet att träffa fler människor, är min mening att till den konstnärliga och pedagogiska forskningsfråga jag valt, passar en kvalitativ, deskriptiv metod.

#### 3.1.1 Forskarens förförståelse

Kvalitativ forskning har utvecklingslinjen att forskarens förförståelse alltmer blir uppmärksam. Enligt Alvesson och Sköldberg (1994) flyttas fokus från insamling och behandling av data till tolkning och reflektion i förhållande till studieobjektet och forskaren själv. Därmed får forskarens sammanhang och tradition stor betydelse.

Min egen förförståelse kan beskrivas så här: Jag har genomgått kantorsutbildning vid Skara stifts folkhögskola och organistutbildning vid musikhögskolan i Göteborg. Under tio års tid har jag regelbundet vikarierat i Svenska kyrkan, där jag kommit i kontakt med improvisation i form av koralpreludiering. Detta har jag närmat mig både som kyrkomusiker och pianist. Arbetssättet att låta koralens text färga ackompanjemanget, som jag också uppfattar som en form av improvisation, är något jag

har laborerat med sedan barnsben. Jag har också undervisat i orgelimprovisation på grundläggande nivå.

Studierna fortsatte på musikhögskolan i Malmö, där jag nu studerar på lärarutbildningen i klassisk piano. Under denna period har jag börjat undervisa i pianoimprovisation på grundläggande nivå. Denna studie har hjälpt mig att införliva improvisationen i min egen övning, vilket redan nu har givit positiva resultat.

Vid intervjutillfällena noterade jag att min förståelse för improvisation grundar sig i ett kyrkomusikaliskt perspektiv. Möjligheten att berika min pianointerpretation med improvisation, upplever jag som ett mycket fascinerande, men hitintills relativt utforskat undersökningsområde.

## **3.2 STUDIEN**

Studien genomfördes under höstterminen 2005 på musikhögskolan i Malmö och Göteborg, samt i en av informanternas hem.

### **3.2.1 Informanter**

Som framgått är detta arbete inriktat på två yrkesgrupper, pianister och organister. Eftersom informanterna är så få, kan de naturligtvis inte representera en hel yrkeskår, utan undersökningen uppmärksammar den individuella variationen.

Min intention har varit att tillfråga en kvinna och en man ur vardera yrkesgrupp. Jag ville att de människor jag skulle intervjua inte skulle ha allt för lika tankar och att välja en av varje kön var ett sätt att påverka studien i denna riktning. Vidare hade jag förväntningen att de tillfrågade skulle kunna improvisera på en konstnärlig nivå och undervisa i improvisation.

Förekomsten av klassisk improvisation bland pianister är mycket låg. Detta märktes även i mitt sökande efter intervjupersoner. Av de informanter jag hade blivit rekommenderad, visade sig flera inte vara lämpliga för denna studie.

Någon improviserade på en konstnärlig nivå, men hade aldrig själv undervisat i improvisation. En annan undervisade i improvisation, men enbart som cembalist. En tredje tilltänkt hade skrivit en pianoskola där improvisation ingick, men undervisningsmaterialet visade sig vara på en allt för elementär nivå. En instrumentalist betecknade sig som gehörsmusiker och klassisk pianist, men ville inte befatta sig med improvisation. Någon improviserade själv, men betraktade sig närmast som cembalist. En pianist undervisade i improvisation på en grundläggande nivå, men hade liten yrkeslivserfarenhet. Slutligen fann jag en kvinnlig och en manlig pianist att intervjua. Bland organisterna ställde sig de första som fick förfrågan positiva till medverkan i studien.

Den tillfrågade intervjugruppen bestod slutligen av följande personer:

Per Törngren som är pianopedagog på folkhögskola och musikgymnasium, samt frilansande pianist. Han har skrivit uppsatsen Klang som tema, Messiaen som utgångspunkt för improvisationsstrategier.

Natalja Kazimirovskaja, pianopedagog på den fristående skolan Maestro i Nacka, pianist och kulturjournalist, som nyligen har utkommit med *Pianoresan 1-2* och tillhörande lärarhandledning.

Ingrid Melltorp, organist och lärare i liturgisk orgel vid musikhögskolan i Malmö.

Johannes Landgren som är organist och ansvarig för den konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. Han har disputerat på en avhandling om Peter Ebens improvisatoriska processer i skapandet av orgelcykeln *Job*.

Samtliga informanter är yrkesverksamma, erfarna musiker och har undervisat i många år. Organisternas bakgrund är lika i det att båda undervisar/har undervisat på musikhögskolor. Deras musikaliska inriktningar är däremot olika. Båda är klassiska, men Johannes har också fått med sig pop och rock sedan barnsben och arbetar sedan ett tiotal år tillbaka tillsammans med jazzmusiker.

Även pianisternas bakgrund och musikaliska erfarenhet är mycket olika. Natalja har ryska rötter och arbetar med att kombinera den klassiska ryska pianoskolan med moderna undervisningsmetoder, medan Per har arbetat mycket med ackordspel och improvisation. Han hade tillfälliga jobb som musiker i coverband och dansband innan han utbildade sig på folkhögskola och solistlinjen i piano.

### **3.2.2 Min roll som forskare och elev**

Som forskare finns det anledning att fundera över informanternas syn på min roll i studien. Ingrid har tidigare haft mig som elev. Per och Johannes har varit lärare i en miljö där jag har varit student. Fördelen med detta är att vi känner varandra, att intervjun kan försiggå på ett naturligt sätt och att jag lätt får tillgång till information, då jag redan är betrodd. Nackdelen är att den tidigare lärarelevrelationen kan påverka de intervjuades syn på min roll som forskare, genom att de fortfarande ser mig som elev. Johansson (2002) beskriver en situation där rollerna är ombytta, där hon som lärare och forskare intervjuar sina elever. Hon menar att det i den situationen finns risk för att informanterna försöker leva upp till mer eller mindre uttalade förväntningar som de uppfattar att hon som lärare uttryckt, vilket i sin tur skulle kunna påverka deras reflekterande. Detta förhållande skulle möjligen kunna vara ombytt. Kanske upplever lärarna förväntningar från min (elevens) sida att de ska leva upp till den kunskapsnivå som en lärare i deras position kan anses besitta. Med vetskap om dessa för- och nackdelar samt medvetenhet om min roll, menar jag att förutsättningarna är goda för att komma till ett rättvisande resultat.

### **3.2.3 Information till informanterna**

Studiens syfte tillkännagavs muntligt, då jag träffat personerna eller per telefon. Vid intervjutillfället fick informanterna ge ett skriftligt medgivande att den givna informationen fick användas i studien.

### **3.2.4 Datainsamling**

Datainsamlingen skedde vid fyra tillfällen på olika platser. Intervjuerna varade runt en timme och spelades in på minidisc. Gemensamt var att informanterna hade tillgång till instrument om de ville utnyttja det "spelade språket". Det visade sig att

bara en av dem valde att uttrycka sig på detta sätt. Jag har därför valt att med ord beskriva vad hon uttryckte i musik.

Enligt Kvale är det centrala i en intervju mer att "erhålla nyanserade beskrivningar som återger den kvalitativa mångfalden, alla skillnader och variationer, hos ett fenomen, än att komma till en fast kategorisering" (1997, sid. 36). För att nå detta mål delade jag upp intervjun i följande huvudfrågor:

- Vad är improvisation?
- Hur närmar man sig improvisation?
- Hur gör man?
- Vad vill du att dina elever ska lära sig genom användningen av improvisation?

Jag hade några färdigställda frågor och försökte på det stora hela utgå från de inringade områdena. En intervju som på detta sätt utgår från teman och förslag till frågor, med en samtidig öppenhet för möjlighet till förändringar kallar Kvale (ibid.) halvstrukturerad.

### **3.2.5 Analys**

Intervjuerna skrevs ut talspråkmässigt, vilket satte igång analysprocessen. Citat som finns med i resultatdelen, har däremot redigerats för en större läsbarhet. Den första analysen var ett pendlande mellan den helhetsbild intervjuerna tillsammans gav och den enskilde individens förhållande till densamma. I detta arbete utkristalliserades kategorier utifrån informanternas uttalanden. Intervjuerna analyserades sedan utifrån dessa kategorier och utifrån den enskilda intervjun som helhet. Många områden tenderade att beröras under intervjuerna, så materialet fick genomgå flera bearbetningar innan de slutliga kategorierna valdes. Resultatkapitlets underrubriker visar vilka de valda kategorierna är.

### **3.2.6 Studiens kvalitet och relevans**

Styrkan hos intervjusamtalet är enligt Kvale (1997, sid. 14) att det kan fånga en mängd olika personers uppfattningar om ett ämne och ge en bild av en mångsidig och kontroversiell mänsklig värld. Denna egenskap hos den kvalitativa forskningen gör den svårförenlig med traditionella begrepp som validitet och reliabilitet. Fakta tolkas snarare än mäts, så begrepp som kvalitet och relevans blir i det här sammanhanget mer användbara (Larsson, 1993).

Resultatets tillförlitlighet påverkas av hur aktiva informanterna är under projektet. Under förutsättning att forskaren är medveten om att inte låta sin uppfattning prägla informanternas reflektion, ökar den erhållna informationens tillförlitlighet om det finns en kommunikation mellan forskare och informant under projektets gång. Jag har därför låtit några av deltagarna läsa utvalda delar av materialet för att undvika missförstånd.

## 4. RESULTAT

I de följande sektionerna kommer jag att beskriva informanternas syn på användningen av improvisation i deras undervisning, vilket också är denna studies forskningsfråga. Som underfråga har jag valt frågeställningen hur interpretation och improvisation förhåller sig till varandra. Denna underfråga ingår i resultatkapitlet som en punkt under den andra underfrågan, nämligen vilket syfte klassisk improvisation har i undervisningen, samt hur detta syfte nås. Följande beskrivning ges med hjälp av dialogutdrag från informanternas intervjuer. Jag har valt att dela in kapitlet i fyra sektioner, som namnges av informanterna. Underrubrikerna beskriver informanternas tankar om improvisationens syfte, samt hur detta syfte nås. Resultatkapitlet utmynnar i fem påståenden, som sammanfattar informanternas svar.

### 4.1 INGRID

Ingrid har två huvudtankar om improvisationens syfte. Den ena är knutet till hennes profession som organist. Den andra är en tanke kring vad improvisation med hög kvalitet är och vad den därmed kan lära oss.

#### 4.1.1 Improvisation i ett liturgiskt sammanhang

Under Ingrids intervju talar vi om improvisationens syfte:

- Rebecka      Vad vill du att dina elever ska lära sig genom användningen av improvisation?
- Ingrid        Det är ju kyrkomusiker jag har. Jag vill att de ska kunna... hantera det som behövs utav improvisation i gudstjänsterna, små förspel men också... att ge karaktär åt en gudstjänst, verkligen använda orgeln och spela på texten, så att man verkligen känner att det är påskdag och inte femte [söndagen] efter trefaldighet.<sup>2</sup>

Att lära eleverna hur de ska få fram texten och söndagens karaktär är viktigt, menar Ingrid. I svenska kyrkan har varje söndag ett tema och tre texter med association till detta tema. Det Ingrid talar om är att få fram karaktären på gudstjänsten med inspiration av dessa texter. Heliga trefaldighets dag infaller direkt efter pingst och följs av 24 söndagar. Påskdagen, som är en av kyrkoårets främsta högtidsdagar bör alltså få en festligare karaktär än en av söndagarna efter trefaldighet. Improvisationens syfte är att få fram denna skillnad i kyrkoåret.

Ingrid fortsätter att tala om texter:

- Ingrid        Man har ett tema på söndagen, det kan ju vara ganska abstrakt, men på nåt sätt föder det nånting... Det gäller att koppla musik och text, att få in det i kyrkan. Det funkar ju inte om man inte vet vad det handlar om.

---

<sup>2</sup> Numera Apostladagen

I kopplingen mellan musik och söndagens text utkristalliseras kyrkans mångfasetterade budskap. Improvisationen får vara ett verktyg i detta liturgiska sammanhang.

#### 4.1.2 Improvisation som verktyg till förståelse av harmonik och form

Den improvisation kyrkomusikern skapar är något som förskönar gudstjänsten. Vad är det då som gör en improvisation vacker? Vad behöver läraren fokusera på för att få eleven att förmedla skönhet i sin improvisation? Improvisation med hög kvalitet är enligt Ingrid att få det att hänga ihop.

Ingrid För mig är improvisation med kvalitet inte enbart att någon är väldigt teknisk och hittar på klatschiga grejer och så, utan för mig är det också att på något sätt i improvisationen ha någon form. På det ena eller andra sättet, ABCDEFGH - visst, men att man ändå känner att det finns en tanke från början till slut... För mig är kvalitet att jag kan följa det på något sätt.

Ingrid menar alltså att formen behövs för att de enskilda momenten ska komma till sin rätt och bli intressanta. En improvisation som inte kan följas, förblir i Ingrids tycke ointressant, hur "klatschigt" det än är.

Också harmoniken får improvisationen att hänga ihop.

Rebecka Harmoniseringen är grunden till väldigt mycket.

Ingrid På något sätt är det ju det, för kan du harmonisera, då hänger det ihop.

Att harmoniseringen är så viktig för improvisationens helhetsintryck, är en av anledningarna till att Ingrid menar att det är nödvändigt att betona harmoniseringens betydelse i undervisningen.

Rebecka Brukar du lägga fokus vid något speciellt?

Ingrid Harmonisering är jätteviktigt... För det är som jag känner ibland: "Hör inte eleven att det måste gå till en subdominant? Det går inte att lösa på annat sätt". Man kan ju missa det lite om man enbart kör med lite hipp-som-happspel, jag tror inte att man får glömma vikten av att harmonisera.

Det finns tillfällen då enbart en lösning är möjlig. Försummas denna förstörs helhetsintrycket och improvisationen uppfattas som ett "hipp-som-happspel". För att undvika detta rekommenderar Ingrid att tänka i funktionsanalys.

Ingrid Att spela efter ackord är inte riktigt samma känsla. Om du tänker funktionsanalys, förstår du att septiman måste falla i ett sekundackord. Jag tror att det är synd att det försvinner. Och det måste ju vara mycket svårare att komma ihåg alla konstiga ackord i alla tonarter än att spela ett subdominantkvint-sextackord i fis-moll.

Fördelen med funktionsanalys är enligt Ingrid att den på ett tydligt sätt bidrar till en ökad förståelse för harmonikens utveckling och att den till skillnad från ackordanalysen har ett enkelt, logiskt system som fungerar likadant i alla tonarter.

#### 4.1.3 Förståelse av harmonik i praktiken

I följande avsnitt presenterar Ingrid hur hon praktiskt förverkligar sitt syfte att låta improvisationen bli ett hjälpmedel till att förstå harmonik. Hon presenterar tre vägar

att gå: att skaffa sig nycklar, att använda muskelminnet och att närma sig improvisation via lyssnandet.

### *Nycklar*

En pedagogisk tanke är att harmoniken kan förstås genom att skaffa sig nycklar.

Ingrid Jag har inget emot att man övar in ett förspel eller någonting, att man nästan kan det utantill. Man spelar det jättemånga gånger för då får man lite nycklar som man kan använda på något annat.

All improvisation behöver alltså inte vara ny. Det finns grundstenar att förlita sig till och det finns också idéer som kan användas i mer än en improvisation. Ingrid menar att det är en god idé att börja med grundstenarna.

Ingrid Jag tycker att man ska kunna harmonisera i sträng sats. Spela kadenser är också bra att börja med.

”Nyckeltanken” uppmuntrar oss också till att analysera och transponera.

Ingrid Jag lär mig slutfall, alltså vissa koder på något sätt. Antingen kan man göra en analys av det. Det här gör Reger till exempel, eller så tar man ett slutfall och transponerar det till många tonarter, så man har det i händerna. Det är små nycklar, små grejer som ändå betyder mycket.

Nycklarna kan alltså se ut på många olika sätt, men alla leder till samma mål: ”att ha det i händerna”.

### *Muskelminne*

I citatet ovan talar Ingrid om att förstå genom analys. Ett kompletterande sätt är att förstå harmonik genom att utveckla ett muskelminne.

Ingrid Muskelminne är något som kan utvecklas. Det är inte funktionsanalys, utan något annat, men man kan kanske använda både ock.

Utifrån detta arbetssätt ger Ingrid några exempel:

Ingrid Man spelar (spelar ett ackord)  
A, det var ju ganska vackert. (spelar samma ackord)  
Så tar man det många gånger. (spelar)  
Så kanske man spelar något annat mellan. (nytt ackord)  
Nu är det inte riktigt lika... Jag försöker hitta.

Att på detta sätt söka ackord och återkomma till det redan tagna, är ett sätt att arbeta upp muskelminnet. Minnet kan också tränas vid sidan av instrumentet.

Ingrid Man har ett septimackord. Du har koll på att ”så här är det”, utan att hålla på tangenterna, för då tror jag att det kanske går in mer i hjärtat eller in i kroppen.

Då ackordet tas i luften, fokuseras förståelsen till muskelminnet och det inre örat. Synen är i denna övning liksom i nästa övning bortkopplad.

Ingrid Blunda och sätt en bindel för ögonen.  
Rebecka Och spela?  
Ingrid Ja, för jag tror att man kan bli paralyserad av att se. Så här känner man mer hur det ska bli.

Det är inte alltid en fördel att ha kontroll genom att se. Om eleven blir tvungen att förlita sig på muskelminnet, kan fokuseringen göra att minnet förbättras och därmed också den harmoniska förståelsen.

### *Lyssnande*

Då vi diskuterar det optimala sättet att närma sig improvisation, är det ett ord som Ingrid återkommer till flera gånger: lyssna!

Ingrid Det är en förutsättning att man lyssnar mycket på musik. För om man inte gör det, vad har man då att hämta? Du har ingenting.

Ingrid uppmanar sina elever till nyfikenhet då de lyssnar.

Ingrid Om man hör en ackordvändning eller något som man tycker om, så tycker jag att man ska försöka leta upp det, så man hittar det själv och hittar rätt klanger och så lägger det i sitt förråd. Att man är lite nyfiken - det har man nytta av.

Återigen nämns "nyckelmetodiken", även om det nu talas i termer av att lägga klanger i ett förråd. Lyssnandet, menar Ingrid, är ett hjälpmedel till att finna nycklarna, som sedan kan användas i många andra sammanhang.

## **4.2 JOHANNES**

Ett av Johannes syften med att använda improvisation i sin undervisning, är att ha det som ett verktyg till personlighetsutveckling. Han understryker vikten av att låta orgeln vara ett upptäckarlandskap och av att våga släppa den personliga prestige. Först då öppnas, enligt Johannes, också möjligheten att beröra.

Ett annat syfte med att använda improvisation är utnyttja den i en interpretationsprocess. I denna process kan improvisationen både vara ett verktyg och ett förhållningssätt till interpretation som ideologi.

### **4.2.1 Improvisation som verktyg till personlighetsutveckling**

Då Johannes beskriver vad han vill att hans elever ska lära sig genom improvisation, understryker han improvisationens förmåga att hjälpa individen till utveckling.

Johannes Jag tror att improvisation är ett fantastiskt verktyg för personlighetsutveckling på olika sätt. Om det på något sätt kan öppna lite nya perspektiv i en människas tillvaro så är det ju fantastiskt. Improvisationsundervisningen kan [bli en hjälp till att] inte se andras perspektiv som något hotfullt.

Johannes menar att improvisationen är ett verktyg som kan hjälpa eleven till öppenhet, både inom sig själv och i relation till andra. Öppenheten innebär bland annat att våga se sig som den man är.



Johannes Det har varit min egen kamp det här, inte bara att bli friare, utan också att se sig som den man är. De här sakerna kan jag, de här kan jag inte. Vissa saker kan jag lära mig och förändra, men vissa saker har jag med mig som en del av min personlighet. Jag bör bejaka mig själv, så att jag kan exponera både mina förtjänster och brister... Här är jag med rak rygg och fanan i topp. Jag kommer aldrig att bli någon Aschkinaskin, men Aschkinaskin kommer inte att bli någon Landgren heller. Och det är ingen katastrof tycker jag. Jag kan beundra en massa människor som är mycket duktigare än jag, men det är inte det det handlar om, utan här är jag nu. Att ha med sig det perspektivet är fantastiskt.

Något som kan hota öppenheten är jämförelsen med andra. Johannes poängterar vikten av att inte hamna i den fällan, utan i stället finna inställningen: här är jag nu. Jag har förtjänster och brister, och helheten av denna är min personlighet. Med stolthet får jag använda denna, för att på så sätt komma in och beröra med musik. En exponering av hela min personlighet är, enligt Johannes, en förutsättning för att improvisationen ska kunna beröra.

Johannes Jag tror att det som kan hindra en över huvud taget i improvisation är att man inte vågar ta risker. Man är rädd för att exponera sina tillkortakommanden. Jag tror att improviserande kräver risktagandet. Det innebär att du i bland kommer att göra saker som folk inte tycker är bra eller åtminstone inte gillar. De riskerna är nog ganska nödvändiga att ta, för att över huvud taget komma in och beröra.

Finner eleven en säkerhet i vem han/hon är, växer modet att exponera sina tillkortakommanden. Modet att kunna ta risker ökar och därmed finns större möjlighet att kunna beröra. Förutsättningen är att den personliga prestigen inte får lägga hinder för exekutören.

Johannes Jag tror att det är oerhört viktigt att släppa den personliga prestigen. Annars blir det bara så att man spelar safe.

Johannes syfte med att använda improvisation i sin undervisning är alltså att använda det som verktyg för personlighetsutveckling. Om nya perspektiv kan öppnas i en människas tillvaro, ökar möjligheten för att andras perspektiv inte blir något hotfullt. Jämförelsen försvinner, för att ersättas av en stolthet över personlighetens förtjänster och brister. Säkerheten i en "här är jag nu" inställning, gör att eleven vågar ta risker och släppa sin personliga prestige. Därmed öppnas också möjligheter för att kunna beröra med improvisation.

#### **4.2.2 Improvisation som verktyg till personlighetsutveckling i praktiken**

Som en hjälp till att komma in i den positiva process, som beskrivs i ovanstående avsnitt, menar Johannes att attitydfrågorna är de viktigaste nycklarna att komma till rätta med.

Johannes De viktigaste nycklarna är kanske attitydfrågorna. Att hitta dem som öppnar upp och gör att eleven faktiskt vill gå vidare. Det är ju aldrig någon som kan lära en någonting, man kan ju bara lära sig själv under vägledning.

Det är bara eleven själv som kan fylla på sin kunskapskälla. Lärarens uppgift är att bereda mark och att hitta de attitydfrågor som motiverar eleven att söka sig vidare.

Dessa frågor är givetvis mycket individuella och därför bör lärarens arbete också vara det.

Rebecka Hur är det optimala sättet att närma sig improvisation?

Johannes Det viktigaste svaret på den frågan är att det är oerhört individuellt. För barn som är uppväxta med skriftkulturen och har ett väldigt kontrollbehov, så kan man faktiskt gå vägen in i improvisation via skriftkulturen. Via kontrollen kan man skaffa sig en massa verktyg som man sen gradvis löser upp i ett friare improvisationssammanhang.

Jag tror ju också att det är effektivt i ett improvisationssammanhang att så att säga utsätta sig och då att härma... Inte för att svaret alltid ska bli rätt, men därför att härmandet vässar öronen och sen blir det till slut inte härmande, utan det blir en dialog, där man kastar fraser till varandra.

Några elever känner sig trygga i skriftspråket och kan använda detta för att lära sig improvisation. Härmandet är också ett sätt att gå från det trygga till att kasta sig ut i det okända. Johannes ser ingen motsättning i att använda det kontrollerade för att lära sig att inte vara kontrollerad, utan menar att det viktigaste är att utgå från individen. Denna tankegång bidrar till att Johannes får en bredd i sin undervisning.

Johannes I improvisationsundervisning har jag alltid bredvid det här, ska jag kalla tvångsmässigt styrda spelet; fugaton, liturgiska improvisationer och senare konsertanta former, ett fönster där orgeln får vara ett upptäckslandskap, där man söker klanger och där man faktiskt gör det som man inte kalkylerat. Spontan improvisation tror jag är nödvändig som frigörande element.

Orgeln som upptäckslandskap eller som Johannes senare uttrycker det "vad händer om jag spelar lite här eller om jag drar det registret här", speglar en grundattityd som uppmuntras i Johannes undervisning. Den spontana improvisationen har en frigörande förmåga, som går i hand i hand med Johannes intention att använda improvisationen som ett verktyg för personlighetsutveckling.

### 4.2.3 Improvisation i en interpretationsprocess

Johannes förespråkar improvisationsvägen för att få kunskap om ett musikaliskt material.

Johannes Ofta när vi studerar in ett stycke, så gör vi så här: Här är notbilden och så tar vi 1-2-3 höger hand, vänster hand och så separera. Det är ett jättebra, effektivt sätt, men jag tror också att improvisationsvägen in i interpretation kan ge lite nya lärdomar om materialet.

Även om det är effektivt att öva var hand för sig, kan det finnas värden som studenten går miste om, i det fall att inlärningstekniken alltid är den samma. För att ge exempel på hur den studerande kan finna nya vägar, berättar Johannes om ett seminarium av en polsk cembalist:

Johannes Han talade om att han ofta brukar ge sina studenter i uppgift, om de skulle börja ett nytt stycke, en fuga av Bach eller en toccata av Frescobaldi, eller vad det nu kan ha varit, att han då först gav dem temat eller den harmoniska progressionen eller någonting och så bad dem improvisera över det och den vägen utforska materialet. Först sedan ta sig an stycket.

Improvisationen kan ha flera utgångspunkter. Ett tema övar det melodiska sinnet och en harmonisk progression ger andra kunskaper. Det finns alltså flera goda effekter för musikalisk aktivitet som improvisationen kan bidra med.

Johannes      Improvisationen lär mig en massa saker, den lär mig att känna till exempel om vi talar om musikens elementa, så via improvisationen är det lättare att få koll på att kadensera i harmoniska sammanhang och så vidare. Jag kan via improvisationen träna upp mitt musikaliska minne i att improvisera, härma och skapa en dialog, en duo eller gruppimprovisationsförfarande.

Johannes ser fördelar med att skaffa sig musikalisk kunskap via improvisation. Han ser improvisation som ett verktyg i en interpretationsprocess, men beskriver också hur improvisationen kan användas i en kompositionsprocess. Detta får konsekvenser för synen på gränsen mellan interpretation och improvisation.

Johannes      Man kan tänka sig att improvisationen är ett verktyg i en kompositionsprocess. Eller att improvisationen är ett verktyg i en interpretationsprocess. Alla de här bitarna gör att gränsen mellan improvisation och interpretation blir mer och mer luddiga. Improvisation lär en till slut att musik, vare sig det är improviserad eller interpreterad är ett skeende i tid och på så vis blir improvisationen mer av en attityd i ett större perspektiv till musikens identitet och väsen.

Gränsen mellan improvisation och interpretation är enligt Johannes luddig. Då han senare i intervjun svarar på frågan: "Om man skulle ta med sig improvisation i det solistiska orgelspelet, vad skulle man bearbeta då?", beskriver han dels fördelarna med improvisation som verktyg, dels fördelarna med ett "improvisatoriskt förhållningssätt till interpretation som ideologi". Med det senare menar han att musiken inte behöver vara exakt rekonstruktiv, utan att interpretationforskningen kan ta reda på vilka färger till exempel Bach använde sig av och att musikern kan använda sig av dessa glömda färger.

Johannes      Jag kan kanske ha ett mer improvisatoriskt förhållningssätt även till artikulation och till tempoval, till registrering utifrån att det här är andra instrument, andra lyssnare, annan akustik och så vidare. Den improvisatoriska anpassningen till rum och instrument är en del i mitt konstnärliga uttryck.

Då improvisation inte bara är ett verktyg, utan också ett förhållningssätt i en interpretationsprocess, är gränsen mellan interpretation och improvisation i det närmaste upplöst. Johannes menar att om studenten finner detta improvisatoriska förhållningssätt, finns det mycket att hitta den vägen.

### 4.3 PER

Per lägger stort fokus vid att interpretation och improvisation kan berika varandra. Om improvisatoriska moment får bli en väg till förståelse av interpretation, kan det också bli ett verktyg till att minska den hämmande respekten för det oantastbara partituret. Per har också en vision att via denna väg skapa förutsättningar för en helhetsmusiker, som har kapacitet att vara improvisatör, kompositör och exekutör.

### 4.3.1 Improvisation som verktyg till att minska den hämmande respekten och finna glädjen

Det finns flera vägar att närma sig en komposition, men Per menar att en hämmande respekt för verkets tradition likriktar vårt tillvägagångssätt.

Per Hur ska jag spela Beethovens sonat opus 10 nummer 1?

Ok, jag går och köper noterna,

ställer upp noterna,

noterna under armen,

här är Beethoven,

upp med noterna,

noterna på notstället

och öppna.

Det är den ingången man har haft till musiken utifrån ett partitur, det där heliga partituret som är så oantastbart.

Med gestikulerande kroppsspråk visar Per hur stel han upplever detta förhållnings-sätt till partituret. Den hämmande respekten, som stänger möjligheten att möta musiken på ett kreativt och frigörande sätt, blir till ett ok för den musikstuderande.

Per Den överdrivna respekten har jag upplevt som väldigt, väldigt negativ och hämmande. Jag kom, i alla fall i början, inte alls till min rätt på grund av detta. Jag hade för stor respekt. Det var som att bära på ett ok av tradition. Det är fel sätt att närma sig musik kan man tycka.

Pers beskrivning av att närma sig interpretation med en överdriven respekt, är mycket mörkmålad. Han beskriver det till och med som fel. Beskrivningen skiljer sig mycket från hans upplevelse av improvisation.

Rebecka Vad är improvisation för dig?

Per Improvisation är den ursprungliga glädjen med musik, från när man är liten och sätter sig och plinkar till nu när man kan lite mer, när man har lite mer strukturer och kan njuta av frukterna ännu mer av improvisation.

Improvisation beskrivs som en ursprunglig glädje, som kan följa den musikutövande hela livet. Per tycker sig också märka denna positiva inställning till improvisation bland sina elever.

Per De flesta tycker att det är kul om man bara kommer in i det. Fastän många säger: "Jag hatar att improvisera." "Jag kan inte improvisera."

Tystnad.

Det är lustfyllt. Och det som är lustfyllt är ju frigörande. Man gör gärna det man tycker är kul.

Det lustfyllda och frigörande i improvisationen är något som, enligt Per, också kan berika interpretationen. Han beskriver improvisationen som "ett frigörande verktyg för musikstuderande att inte ha en sån fruktansvärd respekt" och som ett "verktyg [som] man kan använda så att man närmar sig kompositionen helt enkelt". Att möta

musiken på ett mer glädjefyllt sätt, förhindrar inte en sund respekt för de gamla mästarnas verk.

Per                   Man har inte mindre respekt för Bachs musik för att improvisera – tvärtom!

Hans avsikt med att använda improvisation i undervisningen är alltså inte att ta bort respekten, utan att finna en positiv värdeord för partituret. Det finns ytterligare ett syfte med att använda improvisationen som ett pedagogiskt verktyg:

Per                   Jag vill att de ska tycka att det är roligt med musik.

Återigen hamnar glädjen i centrum. Glädjen i improvisationen som också kan lyfta bort det tunga oket av tradition.

### **4.3.2 Improvisationen som pedagogiskt verktyg i en interpretationsprocess**

När Per ska beskriva vad improvisation är, förklarar han det som ett ursprung:

Per                   Improvisation är ursprunget på något vis tycker jag, alltså hur musik kommer till. Man kan ju se det som att de många kompositionerna har kommit till genom improvisation.

Per beskriver improvisation som grunden till komposition. Han ger också följande definition av en komposition:

Per                   All komposition är en annan typ av improvisation, fast det går lite långsammare.

Kompositören behöver improvisera för att nå fram till sitt resultat, det färdiga verket. Det är denna process som Per också vill att hans elever ska gå in i.

Rebecka           Vad vill du att dina elever ska lära sig genom användningen av improvisation?

Per                   De ska kunna gå in i en komposition bakvägen, via ursprunget. Så har jag tänkt med kompositörer. Så är musiken skriven. Jag kan också. Och genom att jag kan, så förstår jag bättre mitt spelsätt.

Genom att gå in i en kompositörs tankeprocess, nås en förståelse för hur musiken är skriven. Detta leder till en ökad "jag kan – känsla" och ett förbättrat spelsätt. Per ser alltså improvisationen som ett pedagogiskt verktyg. Som exempel på detta berättar han om en uppsats han har skrivit om Messiaens kompositioner, där improvisationen har varit ett hjälpmedel till en ökad förståelse:

Per                   Messiaen... [har] så komplicerad notbild, både rytmiskt och i övrigt. Improvisationen har lärt mig att lättare se en notbild hos Messiaen efter att ha... tränat enligt de mönstren. Jag kan se notbilden. Precis som du säkert ser i en Mozartsonat "Aha, det är en D - dur skala", så kan man lära sig komplicerade strukturer genom att öva olika mönster.

Improvisation kan alltså berika interpretation genom att vara det pedagogiska verktyg som hjälper den musikstuderande att förstå komplicerade strukturer. Per sammanfattar denna tankegång med orden:

Per                   Man spelar helt enkelt bättre om man vet hur det är komponerat.

För den musikstuderande finns det också en annan fördel med att låta improvisationen berika interpretationen.

Per Skrivna musik bör låta improvisatorisk. När man spelar en komposition bör man sätta sig in i hur till exempel Chopin sannolikt improviserade fram det här, Nocturner eller vad det nu var. Det ska låta improvisatoriskt, fast det är genomtänkt.

Det finns värden i den improviserade musiken som inte är lika lättfångade i interpretationen. Genom att sätta sig in i kompositörens arbetsprocess, finns det möjlighet att fånga dessa värden även i arbetet med kompositionen. Exakt vilka värden Per talar om, framgår inte av intervjun, men det som fascinerar honom i improvisationen är "spontaniteten... och beroendet av frigjordhet".

### 4.3.3 Praktiska förslag till hur improvisation och interpretation kan berika varandra

Per har flera förslag kring hur det praktiska arbetet kan gå till. I detta avsnitt presenteras idéer, som återfinns i sin helhet i appendix. Nedanstående exempel är uppdelade i två kategorier. De två första är exempel med utgångspunkt i förståelse av en komposition. De övriga är övningar med kompositionen som idématerial.

#### Exempel 1

Den harmoniska strukturen i en komposition kan förstås utifrån praktisk analys. Per berättar att han gärna låter eleven analysera genom improvisation. Som ett exempel utgår Per från Debussys första arabesk.

Per Den första arabesken befinner sig någonstans i gränslandet mellan tonalitet och modalitet.

Hans uppmaning är att analysera stycket utifrån stegteori och modalitet, samt att presentera de olika modaliteterna och lyssna till dess karaktär.

#### Exempel 2

Ett annat arbetssätt är att göra en enkel form utifrån stiltypiska drag. Ett exempel som Per har fått av Rolf Lindblom är en modell av mazurkan, en polsk dans med improviserade turer.

Per Vad bygger en mazurka på? Vad är det som är typiskt för den? Och så tränar vi det. De får kanske göra ett eget tema, eller en kort komprimerad version av en mazurka.

Utdrag ur Chopins Mazurka op. 24 nr 44.



### Exempel 3

I den här övningen används kompositionen som idématerial.

Per Saties Gymnopedie är flytande i modaliteten. D-durs modus i första systemet går över till G-durs modus.

Rebecka Improviserar du över basgången?

Per Den är väldigt lätt och tacksam att improvisera över.

### Exempel 4

Tack vare sin enkelhet är visharmonik en bra grund för improvisation.

## Vi sålde våra hemman



Per Om man är bra på ackord, är det ett bra sätt att närma sig improvisation. Genom att bara spela treklanger, kan man få det att låta som Jan Johansson.

Sjunger.

Början bara. Bara ackord. Spela treklanger.

Rebecka Hur gör du? Utgår du från ackord och så får de spela en stämma till?

Per Här kan man begränsa materialet. Du får bara spela de treklanger som står här i en speciell rytm, till exempel fjärdedelar. Börja med ett c, ess och hitta närmsta vägen till någon ton i G-Dur. Då blir det d och så f, ess, g, sedan ass och c. Så får man någon slags melodi. Sedan kan man utöka rytmen och materialet. Ju mer man känner sig hemma, desto mer kan man göra naturligtvis.

### Exempel 5

En annan övning, som kräver mer förkunskaper är att arbeta utifrån generalbasanalys. Detta exempel är ett Bachpreludium ur Sechs kleine Präludien BWV 939.



Per Jag har jobbat med traditionell improvisation som bygger på generalbasen. Det är svårare på ett sätt, för det kräver lite förkunskaper, att man tränar in generalbasmonster helt enkelt.

Utifrån analysen uppmuntrar Per till att göra egna improvisationer över det harmoniska materialet.

### Exempel 6

Slutligen rekommenderar Per att hämta strukturer från den klassiska repertoaren, spela dessa i många olika tonarter och finna egna mönster utifrån generalbas. Bland andra Bach, Pachelbel och Buxtehude bjuder på många bra exempel.



#### 4.3.4 Improvisationen som verktyg till att utforma helhetsmusikern

När Per är ute och ger konserter, lägger han gärna in någonting improvisatoriskt. Det gör han för att han menar att det är spännande att "få höra lite mer av en musiker än bara kompositioner". En liknande tanke återkommer i en vision som Per har:

Per Jag har så kallat brukspiano, klassiskt piano och afroensemble. Alla de här ämnena går ju i varandra ganska mycket. Egentligen skulle man ha ett enda ämne som hette instrument, där allting skulle ingå. Det är en liten vision jag har. Alltså att man på musikhögskolan skulle närma sig det gamla sättet att tänka. En musiker förr var ju både improvisatör, kompositör och musiker. Och nu, vi älskar att dela upp saker numera. Man är antingen musiker eller improvisatör. Sen stoppas man in i olika fack och klassiska musiker kan inte improvisera och jazzmusiker de fattar ingenting. Kompositörer kan inte spela och du vet, man ser ner på varandra... Jag har en slags postmodern syn på det här. Jag tycker om det gamla sättet att se på det.



I stället för att dela upp i fack och se ner på varandra har Per en vision om en helhetsmusiker som är improvisatör, kompositör och musiker. För att realisera detta, bör vi undvika att musiken styckas i allt mindre beståndsdelar och i stället eftersträva en helhetssyn, där de olika delarna får berika varandra.

## 4.4 NATALJA

För Natalja ligger den klassiska musiken till grund för all undervisning. Ett syfte med att använda improvisation är att nå en ökad förståelse för musiken i den klassiska skolan. I denna process är leken ett viktigt verktyg.

### 4.4.1 Improvisationen som ett lekande verktyg till att utveckla musikalitet

Natalja, som undervisar nybörjare och lite äldre barn ser improvisationen som en väg till att leka in musikalisk kunskap.

Natalja           Improvisation för mig är ett sätt att försöka locka barn till piano och att visa dem att piano är mycket intressant med de olika instrumenten man kan leka med.

Piano är ett instrument med stora möjligheter till att variera klangen. Vissa kompositioner för piano är väldigt tydliga exempel på att detta utnyttjas. I till exempel en Mozartsonat är kompositionen uppbyggd utifrån att pianots klang kan imitera en hel orkester. Exekutören ställs inför utmaningen att finna oboens klang, violinstämmans klang och så vidare. Nataljas tanke är här att redan från första början hitta dessa instrumentklanger med improvisationens hjälp. Denna lek med klanger kan bli ett sätt att väcka intresse för pianot som instrument.

Leken med klanger kan vara en väg till att utveckla barnens skapandeförmåga. I denna lek kan improvisationen vara ett viktigt verktyg. Enligt Natalja har improvisationen en speciell förmåga att utveckla barnens fantasi.

Natalja           Improvisationen... är ett sätt att lära barn att utveckla deras skapandeförmåga, utveckla deras fantasi och lära dem att spela klassisk musik. För mig ligger klassisk musik till grund för hela undervisningen.

Nataljas syfte med att använda improvisationen i sin undervisning är att finna en av många möjliga vägar till förståelse av den klassiska musiken. Hon beskriver alltså inte improvisationen i sig som ett mål i sin undervisning.

Natalja           Jag är ingen improvisatör. Jag är en typisk lärarinna som undervisar i klassisk musik. Jag bara gör det på ett annat sätt genom improvisation. För mig är improvisation inte ett mål.

Däremot ser hon många fördelar med att använda improvisation som medel. På ett mer detaljerat plan ger hon följande beskrivning:

Natalja           När man vågar improvisera känner man sig mycket bekvämare och säkrare vid pianot. Man lär sig utantill och transponerar mycket snabbare. Improvisationen utvecklar att man vågar gå vidare och inte bli rädd om man glömmer eller tappar någon ton. Det påverkar musikaliteten genom att man utvecklar ett inre gehör som kan användas också i klassisk [musik].

De fördelar Natalja ser med improvisation är alltså bearbetning av tangenträdsla, underlättande av utantillspel och transponering, mod att exponera sina tillkortakommanden och utvecklande av ett inre gehör.

#### 4.4.2 Ett lekfullt utvecklande av musikalitet i praktiken

Natalja beskriver improvisationen som en lek, både när det gäller barnens försök och på professionell nivå:

Natalja De som är bäst på improvisation – de lär olika scheman, olika ackordföljd och när de har såna i huvudet, leker de med det. Det måste naturligtvis vara grunden... Vi gör ungefär samma sak, men på låg nivå.

Beskrivningen är väl överensstämmande med Ingrid's tankegång om att samla på sig nycklar, som sedan kan användas i olika sammanhang. Ackordföljder och scheman lärs in, för att sedan bearbetas genom leken. Natalja beskriver harmonik som grunden. Denna bearbetas på ett mycket praktiskt sätt i hennes undervisning.

Rebecka Pratar ni om kvintgångar, 2-5-1?

Natalja Inte så mycket på det teoretiska sättet för barn, absolut inte från början, då gör jag det bara praktiskt. Det är praktisk harmonilära det som vi gör och när barnet är redo, pratar vi naturligtvis om begrepp som tonika, subdominant, dominantutvikningar och modulationer, men först när de är lite äldre. Jag tror inte att 6 – 7 åringar vill prata om ackordsanalys, eller vi använder inte begreppet, men naturligtvis analyserar de när vi räknar från vilken ton melodin börjar. Det är också analys, men vi använder inte ordet.

Natalja poängterar att allt inte behöver komma på samma gång. Först får barnet en praktisk förståelse, där improvisationen får vara ett redskap. När förståelsen är nådd, sätter eleven och läraren tillsammans ord på upplevelsen. Analysen sker redan i praktiken, men blir först i efterhand teoretiserad. Glädjen i den praktiska förståelsen får inte förstöras med ord.

Natalja beskriver närmare den improvisationsteknik hon använder, när hon vill ge barnet den praktiska förståelsen av musiken:

Natalja Vi börjar med kadensspel. Vi börjar hitta på melodier och slutet av fraser. Vi tar ibland klassiska verk skrivna av Mozart, Haydn och Beethoven, enkla menuetter till exempel och försöker att hitta sitt eget slut.

I Nataljas undervisning är inte partituret något oantastbart. Tvärtom blandas de kända kompositörernas verk men barnens försök till improvisation. Detta lekfulla förhållningssätt präglar också Nataljas undervisning i improvisation.

Rebecka Hur är det optimala sättet att närma sig improvisation?

Natalja Optimala sättet är att från barndomen leka med rytmen, göra olika rytmiska övningar, göra olika övningar vid pianot, träffas i grupp och göra det på det mest lekfulla sätt. Då kommer man att tycka om att improvisera och våga.

Natalja rekommenderar ett enda sätt att bearbeta rädsla för improvisation: låt improvisationen vara lekfull!

## 4.5 SAMMANFATTNING

Då jag gick in i denna studie, trodde jag att jag skulle finna likheter inom varje yrkesgrupp. Studien visar i motsats till detta på en stor individuell variation, där Per och Johannes är mest lika i sitt tankesätt. Båda har valt att använda improvisation i konsertsammanhang. De lägger också stort fokus vid hur improvisation kan fungera som verktyg i undervisningssammanhang och har klara strategier för hur den kan användas i detta syfte.

Studien har sökt svar på hur yrkesverksamma organister och pianister beskriver användningen av improvisation i sin undervisning. Forskningsfrågans ena underfråga, hur interpretation och improvisation förhåller sig till varandra, ingår som en punkt under den andra underfrågan, som jag också har låtit prägla resultatkapitlet, nämligen frågeställningen om vilket syfte improvisationen har i informanternas undervisning och hur detta syfte nås. Huvudresultatet visar fem punkter som återkommer i informanternas svar:

- 1 Improvisation kan användas i en interpretationsprocess.
- 2 Improvisationen kan främja leken och glädjen, samt minska den hämmande respekten.
- 3 Improvisation kan vara ett verktyg till personlighetsutveckling.
- 4 Improvisation kan användas till att fånga musikaliska värden.
- 5 Improvisation kan ha ett funktionellt sammanhang.

Nedanstående avsnitt ger en kort kommentar till vart och ett av dessa påståenden.

- 1 Improvisation kan användas i en interpretationsprocess.

I synnerhet Per och Johannes talar om denna punkt. De delar synen på improvisation som verktyg i arbetet med en interpretation. Per lyfter fram värdet av att gå in i en kompositörs tankeprocess och improvisationens möjlighet att öka förståelsen av partituret. Johannes poängterar att det solistiska orgelspelet också kan vinna på att ha ett improvisatoriskt förhållningssätt till interpretation som ideologi.

- 2 Improvisationen kan främja leken och glädjen, samt minska den hämmande respekten.

Natalja beskriver improvisation som en lek, både när det gäller barnens försök och på professionell nivå. Rent praktiskt kan hon tänka sig att använda de skrivna klassiska verken till grund för barnens improvisation.

Per har upplevt sig hämmad av en överdriven respekt inför det heliga partituret. I sin undervisning vill han därför gärna låta det lustfyllda och frigörande i improvisationen också berika interpretationen.

- 3 Improvisation kan vara ett verktyg till personlighetsutveckling.

Johannes eftersträvar att eleven ska kunna finna en viktig attityd i arbetet med improvisationen. Han uttrycker det med orden "här är jag nu". Det vill säga jämförelser är oväsentliga och det viktiga är en stolthet över personlighetens förtjänster och bris-

ter. Tankegången utmanar läraren till att finna en individuell väg för varje elev och eleven till att våga slänga sig ut i den spontana improvisationen.

Per utmanar musikern till personlighetsutveckling genom att inte bara ha kapacitet att vara exekutör, utan att också vara improvisatör och kompositör. Han eftersträvar en helhetssyn, där musikens olika delar får berika varandra.

4 Improvisation kan användas till att fånga musikaliska värden.

Denna punkt är den enda som alla informanterna belyser. Ingrid menar att en improvisation med hög kvalitet kännetecknas av att den hänger ihop och understryker särskilt harmonikens betydelse, där hon också har flera praktiska tips. Även Natalja beskriver harmonik som grunden. Hennes huvudsyfte är att genom improvisationen få en större förståelse för den klassiska musiken. Per och Johannes nämner att improvisationen kan lära ut flera musikaliska värden. Funderingar kring detta ingår i deras tankar kring interpretation och improvisation.

5 Improvisation kan ha ett funktionellt sammanhang.

Ingrid, som är organist, talar om att improvisationen har en funktion i gudstjänsten. Hon vill lära sina elever hur de ska få fram texten och karaktären av den aktuella söndagen i kyrkoåret.

## 5. DISKUSSION

I detta kapitel vill jag diskutera mitt resultat i förhållande till forskningsfrågan och den teoretiska bakgrunden. I enlighet med forskningsfrågans underfrågor, har jag valt att dela in diskussionen i ett avsnitt om improvisationens syfte och ett om förhållandet mellan interpretation och improvisation. Jag vill också förmedla tankar kring den forskningsmetod jag har valt.

### 5.1 IMPROVISATIONENS SYFTE

En sammanfattning av informanternas förhållande till improvisationens syfte inleder detta avsnitt. Därefter ges en beskrivning av improvisation som verktyg till personlighetsutveckling och som ett kreativt verktyg till att forma helhetsmusikern.

#### 5.1.1 Mål och medel

Syftet med att använda improvisation i undervisningen, kan belysas ur ett mål och medel perspektiv. Tabellen nedan ger en grov uppskattning av deltagarnas förhållande till improvisation i sitt eget utövande och i sin undervisning.

		Eget utövande		Undervisning	
		Mål	Medel	Mål	Medel
Organister	Ingrid	X	X	X	X
	Johannes	X	X	X	X
Pianister	Per	X	X		X
	Natalja		(X)		X

Figur 1. Översikt över informanternas användning av improvisation i sitt eget utövande och sin undervisning.

Som tabellen utvisar, finns det ett likhetstänkande bland organisterna i undersökningen. Båda använder improvisation som mål och medel både i sin egen utövning och i sin undervisning. För organisterna har improvisationen en liturgisk funktion och därmed också ett automatiskt mål. Detta lägger Ingrid vid intervjutillfället stor tonvikt vid, men hon nämner också improvisationen som ett hjälpmedel till att förbättra musikalitet, i synnerhet när det gäller det harmoniska tänkandet. Johannes talar under intervjun mycket om improvisation som medel, i synnerhet i funktionen som ett verktyg för personlighetsutveckling. Resultatet visar på en grundsyn där organisterna använder improvisationen både som mål och medel i sin egen utövning och i undervisningen av sina elever.

Johannes och Ingrids gedigna kunnande stämmer väl överens med studiens teoretiska bakgrund. I avsnitt 2.2.3 citeras Bailey, där han påstår att improvisation är en "integrerad del av organisters musikalitet" (sid. 12). Detta beror på att arbetssituationen kräver stor flexibilitet (sid. 9). Den tid som i högmässan finns till förfogande för musik, är beroende av prästens agerande. Därför menar Langlais att det inte är möjligt att vara organist, om vederbörande inte kan improvisera.

När det gäller improvisation visar även orgelskolorna på en högre kunskapsnivå än pianoskolorna (sid. 13). Däremot ger studiens informanter en något annorlunda bild än vad instrumentalskolorna ger, när det gäller improvisationens mål eller medel. Orgelskolorna använder främst improvisationen som mål, medan pianoskolorna inriktar sig på improvisation som medel.

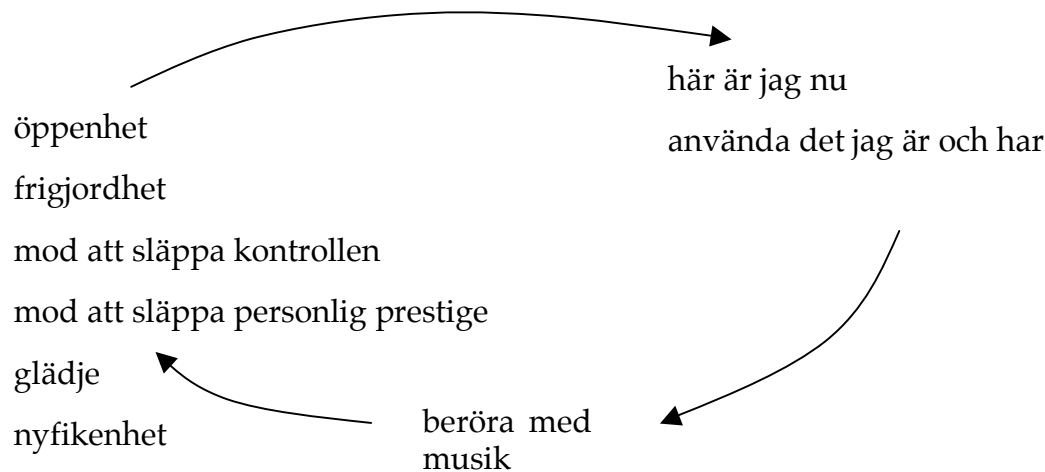
Bland pianisterna stämmer bilden av Natalja bäst ihop med den bild instrumentalskolorna ger. Hon vill inte se sig själv som improvisatör och i hennes undervisning används improvisation främst som medel, då det används för att utveckla elevernas skapandeförmåga och fantasi och för att lära dem att spela klassisk musik. Natalja använder också improvisation som ett redskap till en praktisk förståelse av harmonilära. Per talar mycket om improvisation som ett redskap till att komma bakom en komposition. Han utmärker sig genom att ha utvecklat improvisationen så långt att han använder den i ett konsertant sammanhang. I mina ögon är detta särskilt intressant. Är det så att den negativism som flera framstående konstnärer givit uttryck för när det gäller improvisation (sid. 8), faktiskt är på väg att svänga?

Trots att Per använder improvisation i sin egen utövning, finns det en skillnad mellan honom och studiens informanter som representerar organisterna. För Per har inte improvisation något givet mål, utan han gör ett val när han väljer att utnyttja improvisationen i ett konsertsammanhang. Han får alltså själv konstruera sitt mål.

### **5.1.2 Improvisation som verktyg till personlighetsutveckling**

Ett syfte med att använda improvisation är att använda det som ett verktyg för personlighetsutveckling. Debatten som är utbredd i samhället, skiljer sig något från den bild Johannes, Ingrid och Per förmedlar. Vad jag förstår, upplever informanterna att meningen med att improvisera är att ingå i en process. Öppenhet, frigjordhet, mod att släppa kontrollen och den personliga prestige, glädje och nyfikenhet är exempel på vad som krävs av musikern i en musikalisk process. Musikern präglas givetvis i olika grad av dessa egenskaper och den musikaliska processen får leda individen fram till: "här är jag nu och jag får använda det jag är och har" (sid. 23). Med detta utgångsläge får musikern beröra omgivningen med sin musik. Genom att få beröra och genom att ingå i en musikalisk process, öppnas möjligheter till att erhålla de tidigare nämnda egenskaperna, så att cirkeln sluts. Jag uppfattar det som att informanternas fokus ligger i att med hjälp av de goda egenskaperna få beröra med musiken. Ett exempel på detta är Johannes uttalande:

Johannes      Jag tror att det som kan hindra en över huvudtaget i improvisation är att man inte vågar ta risker, man är lite rädd för att exponera sina tillkortakommanden. Jag tror att improviserande kräver det risktagandet över huvudtaget för att det innebär att du ibland kommer att göra saker som folk inte tycker är bra, eller åtminstone inte gillar. Men de riskerna är nog ganska nödvändiga att ta för att över huvudtaget komma in och beröra (sid. 23).



Figur 2. Jag har gjort denna bild för att synliggöra den musikaliska processen, så som den beskrivs i ovanstående avsnitt. Den grafiska bilden visar på olika områden i den musikaliska processen. Studiens informanter och samhällsdebatten har olika fokus när det gäller dessa områden.

I samhället uppfattas enligt min mening den musikaliska processen på ett liknande sätt, men fokus ligger ett steg efter, det vill säga jaget sätts i centrum. Bjørkvold hävdar att det konstnärliga uttrycket är ett självförverkligande, eftersom det realiserar en inre kärna av mänsklighet (sid. 11). Vidare säger han att den djupare meningen med konsten är individen och dess lycka. Eliott beskriver musikskapandet som en unik källa till livsvalörerna personlighetsväxt, självuppskattning, självkänedom och njutning (sid. 10). Han stannar inte vid individen, utan beskriver musikalitet ur ett socialt och kulturellt perspektiv. Också ur denna synvinkel kan musikaliteten nämligen vara vinstgivande. Nu uppfattar jag den här debatten som ursprungen ur ett rättfärdigande av musiken, men det kan ändå vara en intressant jämförelse. I referenslistan till denna studie finns Varkøys bok med, som han har givit titeln: Varför musik? Denna fråga får vi också ställa oss. Är det för att individen ska få realisera sin inre kärna av mänsklighet eller är det för att vi vill ingå i ett sammanhang och kunna komma in och beröra med musik? Varje människa står sig själv närmast säger ordstävets och visst är det sant, men den här studien visar på att det finns ett behov av att ingå i ett sammanhang. Att få dela med sig av sina kunskaper, beskriver informanterna som sitt primära mål. Jag upplever det som att det inte handlar om ett antingen eller. Människan blir lycklig av att få dela med sig och då detta behov uppfylls, leder detta till de livsvalörer Eliott talar om (sid. 10). Dock uppfattar jag det som att informanterna understryker möjligheten att beröra genom musik på ett helt annat sätt än samhällsdebatten gör. En möjlig anledning till detta resultat är att informanterna är pedagoger. En del av dem är visserligen också musikvetare, men i den här studien har de blivit ombedda att ge synvinklar utifrån pedagogens roll. Om musikvetare likt Varkøy ställer frågan: "Varför musik?", är pedagogens fråga: "Hur gör vi musik?", det vill säga fokus i den musikaliska processen ligger på hur vi kan beröra människor, vilket också blir tydligt i denna studie.

### 5.1.3 Improvisation som ett kreativt verktyg till att forma helhetsmusikern

Ett annat syfte med att använda improvisation är att finna leken och glädjen, det vill säga finna ett kreativt sätt till inlärning. I den teoretiska bakgrunden diskuteras krea-

tivitetens påverkan av inläringen. I avsnitt 2.2.1 finns en beskrivning av Björkvolds syn på barnets lärande (sid. 11). Han anser att kunskapen blir djup och varaktig när barnet får lära i spontana processer, men i mötet med skolvärlden rubbas denna balans. Skolans elitistiska tänkande separerar barnet från en naturlig inlärningsprocess. Natalja har i mina ögon ambitionen att låta barnen få lära i spontana processer, eftersom hon menar att ett av improvisationens syfte är att främja leken i inläringen. Per är inne på samma spår då han varnar för att en hämmande respekt inför partituret kan stänga möjligheten att möta musiken på ett kreativt och frigörande sätt. Det redskap de rekommenderar för att hitta en kreativ inlärningsprocess är improvisationen.

Historiskt sett finns det en undervisningsmetod som rekommenderade en inlärningsprocess med flera olika infallsvinklar. Det var den praktisk-empiriska skolan, som präglades av att eleverna uppmanades att söka lärare som var duktiga instrumentalister, musikteoretiker och kompositörer. Eleverna uppmanades att närma sig musiken på samma sätt som de lärt sig sitt modersmål, för att så kunna spela, skapa och nå en förståelse för musik (sid. 11).

Då Per uttalar en vision om att låta brukspiano, klassiskt piano och afroensemble gå in i varandra i ett enda ämne, så närmar sig det gamla sättet att tänka, nämligen att musikern, kompositören och improvisatören är en och samma person. Som jag uppfattar det, finns här samma helhetstänkande som i den praktisk-empiriska skolan. Också Natalja präglas enligt min åsikt av detta tänkande, vilket tydligt kommer till uttryck i Pianoresan (sid. 12-13). Detta gläder mig, eftersom jag ser det som en tendens att inte låta elitismens höga krav leda till separering, utan tvärtom låta en integration bli beviset på en hög nivå. Att vara en kompetent musiker kräver nämligen, enligt min mening, både bredd och djup. Låt mig ge en enkel illustration av mitt tänkesätt:

En människas kunskapsresurs kan liknas vid en viss yta av en triangel. Triangelns höjd står för spetskompetens och bredd står för kunskapsbredd. Då kunskapen är i balans, är triangeln liksidig (vilket inte innebär att kunskapens djup och bredd bör ha exakta proportioner i förhållande till varandra). Ställs det för höga krav på spetskompetens, ökar höjden på bekostnad av basen, eftersom ytmåttet inte förändras. Separeringen är ett resultat av att kunskapen mister fotfästet i basen och kunskapen förlorar därmed sin stabilitet.

Studien visar att den ena pianisten har improvisationen som ett mål, men det har ingen given funktion i pianistens yrkesutövning, utan är ett mål som måste konstrueras. Att det inte finns ett givet krav på helhetsmusikern på samma sätt som det finns för kyrkomusikern, kan enligt min uppfattning vara en orsak till att pianisterna, i traditionens följd, har blivit musikaliska specialister. Jag menar alltså att de har haft en tendens till att satsa på triangelns höjd. Denna studie visar dock att det finns pianister som fått upp ögonen för detta och som återigen vill komma tillbaka till en helhetsmusiker. Kravet för detta mål är att triangeln, det vill säga kunskapens bredd och djup, är i balans och att kunskapen inte är splittrad, utan integrerad.

För kyrkomusikern finns det, enligt min mening, en helt annan förutsättning för att fungera som helhetsmusiker. Improvisationen har både i undervisningen och det egna utövandet ett givet mål och medel. Jag menar att detta gör att improvisationen inte bara är en möjlighet, utan en förutsättning för att fungera som organist. Helhetstänkandet är en naturlig del av yrkesutövandet. Johansson illustrerar kyrkomusi-



kerns musikerroll med två spår (sid. 12). Den ena härstammar från barockens praktisk-empiriska undervisningsmetod och den andra från romantikens instrumentalkonstruktiva metod. I utbildningssammanhang menar hon att mönstret kan ses i uppdelningen av orgelundervisningens solistiska och liturgiska del, medan spåren förenas i kyrkomusikernas yrkesutövning. Denna syn ansluter jag mig till, även om jag anser att den är något förenklad. Jag menar också att den metod som används i pianoundervisningen, närmast är identisk med den solistiska orgelundervisningen. Denna studie visar dock att det finns visioner både som solistisk orgellärare och pianolärare att närma sig den praktisk-empiriska skolans ideal.

## 5.2 FÖRHÅLLET MELLAN INTERPRETATION OCH IMPROVISATION

Som den teoretiska bakgrunden visar, har pianister och kyrkomusiker väldigt olika bakgrunder. I den kyrkomusikaliska världen är den långa samexistensen mellan noterad och icke noterad musik tydlig. Johansson konstaterar att de medverkande kyrkomusikerstudenterna i hennes studie ser koralförspelet och koralen som en helhet. Det finns ingen skarp gräns mellan interpretation och improvisation, utan de går in i varandra (sid. 8-9). I denna studie överensstämmer Johannes uttalande med det synsätt Johansson ger uttryck för. Hans definiering av improvisation är väldigt bred. Då han beskriver vad som berikas genom improvisation i det solistiska orgelspelet, beskriver han både fördelarna med improvisation som ett verktyg och fördelarna med ett improvisatoriskt förhållningssätt till interpretation som ideologi. Att Johannes tolkar in mycket i begreppet improvisation uttrycks också i ett annat uttalande:

Johannes: Gränsen mellan improvisation och interpretation blir mer och mer luddig. Improvisation lär oss till slut att musik, vare sig den är improviserad eller interpreterad, är ett skeende i tid och på så vis blir improvisationen mer av en attityd så att säga i ett större perspektiv till musikens identitet och väsen (sid. 25).

I enlighet med Johanssons studie, understryks alltså uppfattningen att det inte finns någon skarp gräns mellan interpretation och improvisation.

Pianisternas historiska bakgrund har på ett helt annat sätt följt den västerländska konstmusikens utveckling. Att kompositören fick ansvar för verkets precisa detaljer, (sid. 7) var början till en utveckling som gick mycket långt. I avsnitt 2.2.3 beskrivs Baileys syn på den västerländska instrumentalträningen (sid. 13). Han menar att en orsak till att så många icke-improvisatörer har producerats, är att musik för många instrumentalister är skrivna symboler som bör interpreteras efter bästa förmåga. Kompositören föredrar att instrumentalisten med exakthet bär ut varje instruktion som blir honom given.

Under 1800-talets första hälft fick improvisationen ett otroligt uppsving, vilket var början till den virtuoskult och personkult som nådde sin klimax en bit in på 1800-talet. Tyvärr förytligades och förfläckades improvisationskonsten under denna kult. Kanske var detta startskottet till att det idag finns en tendens till att framstående konstnärer uttalar sig negativt om improvisationen som sådan (sid. 8). I avsnitt 2.1 redovisas att Nettl ger uttryck för en sådan åsikt. Han beskriver komposition och improvisation som kontrasterande förhållanden och menar vidare att den amerikanska allmänhetens uppfattning om komponerad konstmusik korrelerar med "di-

sciplin, konst för konstens skull, pålitlighet och förutsägbarhet”, medan motsatsen karakteriserar den improviserade jazzen (sid. 6).

Mot denna bakgrund är det intressant att se att Per, som i denna studie får representera pianisternas yrkeskår, i likhet med Johannes, uppfattar att det inte är en skarp gräns mellan interpretation och improvisation. Detta ger han uttryck för i följande uttalanden:

Per: Improvisation är ursprunget på något vis tycker jag, alltså hur musik kommer till. Man kan ju se det som att de många kompositionerna har kommit till genom improvisation (sid. 27).

Per: All komposition är en annan typ av improvisation, fast det går lite långsammare (sid. 27).

Eftersom improvisation ses som ett ursprung, kan inte interpretation och improvisation skiljas med en skarp gräns. Intressant är också det arbetssätt som Per väljer att använda sig av. Han arbetar med generalbasen, som kräver en fri improvisatorisk gestaltning utifrån ett givet harmoniskt förlopp. Detta upplever jag som en helhets-syn på improvisation och interpretation. Arbetssättet överförs också till både vis-harmonik och klassisk repertoar, där ett givet harmoniskt förlopp får bli grunden till en improvisation.

Även Natalja arbetar utifrån att gränsen mellan interpretation och improvisation inte ska markeras. Hon låter till exempel sina elever utgå från ett klassiskt verk och hitta på egna slut. Denna studie visar alltså på att inte enbart de informanter som är organister, utan även pianister uppfattar gränsen mellan interpretation och improvisation som luddig.

### 5.3 UTVÄRDERING AV FORSKNINGSMETODEN

I den här studien har jag valt att använda mig av en kvalitativ metod. Jag menar att det har varit ett gott val, trots dess nackdel att i detta fall enbart fyra informanter kunde komma till tals. Med tanke på att studien har så få informanter, är jag väldigt glad över att jag fick förmånen att intervjua just dessa fyra, som jag uppfattar som mycket informativa. För mig var det intressant att den individuella variationen var så stor. Denna fick till följd att jag fick svårigheter med att hålla samman materialet, som alltså fick bearbetas flera gånger innan det fick sin slutliga form. Jag ser det som en rikedom att variationen blev så stor, men jag tror också att det visar att denna studie enbart kan ge en vink om vilka tankar som finns kring improvisationsundervisning.

Mitt urval av informanter baserade sig på att det var erfarna pedagoger, att det var två pianister och två organister och att fördelningen mellan män och kvinnor var lika. Jag tror att utslaget av denna studie skulle vara mycket annorlunda om jag hade valt informanter som inte hade haft motsvarande gedigna erfarenhet. Kanske skulle detta påverka studien mer än om jag hade valt lika yrkesgrupper. Detta är en gissning som jag absolut inte skulle tro i början av denna studie, men det faktum att Pers och Johannes tankar var så lika varandra, får mig att göra detta antagande. Jag tror också att den jämna fördelningen mellan könen, var det som påverkade variationsrikedomen minst.

## 5.4 TILLBAKA TILL FORSKNINGSFRÅGAN SAMT NYA FRÅGESTÄLLNINGAR

Studien har sökt svar på hur yrkesverksamma organister och pianister beskriver användningen av improvisation i sin undervisning. Dess underfrågor är frågeställningen hur interpretation och improvisation förhåller sig till varandra, vilket syfte improvisationen har i informanternas undervisning och hur detta syfte nås. Studien har visat att informanterna inte upplever att det finns en skarp gräns mellan interpretation och improvisation. Detta kännetecknar ett helhetstänkande. Att vara organist kräver detta tänkande. Improvisationen har ett givet mål och även en funktion som medel i såväl undervisning som det egna utövandet. För pianister som behöver konstruera en anledning till att använda improvisation i undervisningen, genom att välja att utnyttja improvisation i ett konsertsammanhang, är risken större att en separering sker. Improvisationen, med sin förmåga att vara en kreativ väg till inlärning, kan hjälpa till att forma helhetsmusikern, som är exekutör, kompositör och improvisatör. Ett annat syfte med improvisationen är att använda det med personlighetsutveckling som mål. I denna process lyfter ofta musikvetare fram individens lycka som anledningen till att utöva musik, medan denna studies informanter i egenskap av pedagoger betonar det egna musikaliska och pedagogiska skapandet.

Med association till forskningsfrågan har jag också ställt mig frågan: hur kan informanternas beskrivning av användningen av improvisation komma till användning i min egen undervisning? Framför allt önskar jag att en integration av kunskaper i interpretation och improvisation, i synnerhet den del som Per kallar "att gå in i en komposition bakvägen" ska kunna bli ett verktyg för mina elever att nå helhetsmusikern. Jag skulle också vilja lägga tonvikt vid vilket privilegium det är att få gå in i den musikaliska processen, där attityder får påverka improvisationen och vice versa. För mig ligger det mest glädjefulla i att få beröra människor och den tacksamhet jag känner inför det, skulle jag gärna förmedla till mina elever.

Att få fördjupa sig i ett ämne likt det jag har gjort i den här studien har för mig varit en mycket värdefull process. Det har väckt en nyfikenhet, som har gett följden att när jag nu står i mitt slutskede, har fler frågor än när jag började. Säkert är det andra i min situation som känner igen denna tendens. Frågeställningar som kommit upp vid denna studie, som jag gärna delar med mig av för vidare forskning, kan ges följande beskrivning:

Vid ett flertal tillfällen har åsikten dryftats, att en förutsättning för att vara organist är att vederbörande också kan improvisera. Som tidigare nämnts, har inte pianisten på samma sätt ett givet mål med improvisation, utan måste konstruera ett sådant. Den pianistiska, historiska utvecklingen präglas också av "konst för konstens skull". Hur påverkar detta förhållningssättet till musik? Är det så att organister i större utsträckning tar det som det kommer? Vad är i så fall anledningen till detta och vad är egentligen ett förhållningssätt med hög kvalitet?

Stora delar av 1800-talets myckna improviserande skrevs inte ner i någon större utsträckning, på grund av föreställningen att improvisation i fantasistil var knutet till en speciell gåva. Hur är förhållandet mellan övning och begåvning? Kan man öva improvisation?

Hur skulle resultatet av denna studie bli om den i stället vänt sig till informanter, vars bakgrund inte är lika gedigen?

## REFERENSER

- Alvesson, M., & Sköldberg, K. (1994). *Tolkning och reflektion*. Lund: Studentlitteratur.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation*. New York: Da Capo Press.
- Benestad, F. (1978). *Musik och tanke*. Ystad: Raben & Sjögren.
- Bondeman, A. Hernqvist, L. Åberg, M (1977). *Orgelimprovisation*. Stockholm: Verbum.
- Chase, M. P. (1985). *Just Being at the Piano*. Berkeley: Creative Arts Book.
- Chase, M. P. (1988). *Improvisation; music from the inside out*. Berkeley: Creative Arts Book.
- Edin, M. (2004). I händerna på Liszt. En musikalisk etymologi. *Artes 4* (30).
- Elliott, D. (1996). Music Education in Finland, *Musiikkikasvatus 1* (1).
- Ely, M., m fl. (1993). *Kvalitativ forskningsmetodik i praktiken*. Lund: Studentlitteratur.
- Hultberg, C. (2000). *The Printed Score as a Mediator of Musical Meaning*. Studies in Music and Music Education No 2 Diss. Malmö: Musikhögskolan.
- Johansson, K. (2002). *Den inbillade läraren*. Malmö: Musikhögskolan.
- Johansson, K. (2003). *Skapande lärande*. Malmö: Musikhögskolan.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Larsson, S. (1993). *Om kvalitet i kvalitativ forskning*. Nordisk pedagogik.
- Lind, R. (2003). Improvisation. *Klassisk musik*, (5) 14-16.
- Mitchell, A. L. (1983). Introduction to C. Czerny's A systematic introduction to improvisation on the pianoforte op. 200. New York: Longman.
- Nettl, B., & Russell, M. eds. (1998). *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago and London: The university of Chicago Press.
- Nielson, K., & Kvale, S. (2000). *Mästarlära*. Lund: Studentlitteratur.
- Parnasse (littérature). (2007, septembre 4) *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Parnasse\\_%28litt%C3%A9rature%29&oldid=20374307](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Parnasse_%28litt%C3%A9rature%29&oldid=20374307).
- Patel, R., & Davidson, B. (1994). *Forskningsmetodikens grunder*. ( 2:a rev. upplagan). Lund: Studentlitteratur.
- Sjevtjenko, G., & Kazimirovskaja, N. (2005). *Pianoresan*. Thore Ehrling.
- Törngren, P. (2001). *Klang som tema, Messiaen som utgångspunkt för improvisationsstrategier*. Göteborg: Musikhögskolan.
- Törngren, P. *Improvisation på piano*. Opublicerat manuskript.
- Varkøy, Ø. (1996). *Varför musik?* Stockholm: Runa.
- Willstedt, T. (1996). *Orgelimprovisation* Trelleborg: Triumph.

## APPENDIX

Jag kommer kortfattat att ta upp några grundförslag för utveckling, som har visats i studien. Avsikten är att presentera något ur de intervjuades arbete, så att du som läsare kan få en insikt i vad resultatkapitlet grundar sig i. Alla deltagare har under intervjuerna bidragit till dessa idéer. En stor del av dem är hämtade från Improvisation på piano, ett material som Per Törngren ännu inte givit ut. Något exempel nämndes vid en masterclass, som Natalja höll i samband med intervjun.

Min mening är att förslagen ska fungera som inspiration till att öppna nya tankebanor hos dig som läsare. Improvisationen utgår från den du är. Låt därför detta material locka fram den kreativitet och den musik som finns gömd i dig. Kanske låter det inte vackert första gången, men låt inte fulheten skrämja dig.

Att arbeta med "det fula" kan vara ett effektivare sätt att nå fram till den verkliga skönheten än att hela tiden arbeta med skönheten (Willstedt, 1996, sid. 5:48).

Jag bryr mig inte längre om mina fingrars misstag. Jag vet att dessa misstag inte bara är klumpigheter utan mäktiga vägar mot ett mål som blott de kan uppenbara för mig (Willstedt, 1996, sid. 4:1).

De praktiska förslagen har följande uppdelning:

Exempel med utgångspunkt i förståelse av en komposition

1 Arabesk och modalitet (sid. 30, ex. 1)

2 Mazurka (sid. 30, ex. 2)

Övningar med kompositionen som idématerial

3 Gymnopédie (sid. 31, ex. 3)

4 Vi sålde våra hemman (sid. 31, ex. 4)

5 Avslutning av fraser och klassiska verk

Improvisation med utgångspunkt i harmoniska övningar

6 Kvintgångar (sid. 32, ex. 6)

7 Kadensspel

8 Ackordträning utifrån det inre lyssnandet

9 Ackordträning utifrån muskelminnet

10 Praktisk satsläreteknik

11 Slutfall som nycklar

12 Generalbasanalys (sid. 31-32, ex. 5)

## Exempel med utgångspunkt i förståelse av en komposition

1 Den harmoniska strukturen i en komposition kan förstås utifrån praktisk analys. Debussys första arabesk, vars första takter presenteras nedan, befinner sig i gränslandet mellan tonalitet och modalitet. För att nå en förståelse för den harmoniska strukturen, analyseras denna utifrån stegteori och modalitet. Presentera de olika modaliteterna och lyssna till dess karaktär.

### First Arabesque

Modus E-dur  
**Andantino con moto**

Claude Debussy  
IV Lydisk

Mixtur av fallande sextackord

*p*

II Dorisk

5

V Mixolydisk

I Pentatonisk

VI

I

*pp*

9

VI

II Dorisk

VI Eolisk

IV Lydisk

*poco a poco cresc.*

13

*stringendo*

B-dur V Mixolydisk

*sempre cresc.*

*rit*

The image displays the first 13 measures of Claude Debussy's 'First Arabesque' in E major. The score is written for piano in 4/4 time, marked 'Andantino con moto'. It features a mix of modalities: Mixolydian (measures 1-4), Dorian (measures 5-6), Mixolydian (measure 7), Pentatonic (measure 8), Aeolian (measures 9-10), and Lydian (measures 11-12). Measure 13 is in B major Mixolydian. Performance instructions include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'poco a poco cresc.' (gradually increasing volume), 'stringendo' (increasing tempo), and 'rit' (ritardando). The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

2 Ett annat arbetssätt är att göra en enkel form utifrån stiltypiska drag. Ett exempel som Per har fått av Rolf Lindblom är en modell av mazurkan, en polsk dans med improviserade turer. Rytmen är ofta punkterad på första slaget med betoning på andra eller tredje taktslaget... Nästan alla mazurkor börjar i dominanten. Träna D-T funktionen med slängbas och skalspel till. Välj gärna en molltonart. Modulera ganska snart till parallelltonarten via mellandominanten, och modulera tillbaka via huvuddominanten. Andra möjliga progressioner; kvintgångar, kromatik, II-V-I. B-delen modulerar också till parallelltonarten via ett dominantackord (se G-moll Mazurkan takt 17) därefter kan man via nya mellandominanter eller kromatik ta sig vidare och landa på huvuddominanten för att avsluta med repris (Törngren, sid. 27).

### Mazurka

op 24 nr 44

F. Chopin

**Lento**  
♩ = 108

*rubato*

*dolce*

*fz*

6

11

16

21

26



31 *con anima*

1. 2.

36 *cresc.* *p*

41 *cresc.*

46 *p* *rit.* *a tempo*

51

56 *sempre più p*

61 *rit.* *pp*

Detailed description: This is a piano score for a piece in B-flat major, 3/4 time. The score is divided into six systems, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 31, 36, 41, 46, 51, 56, and 61 are placed at the beginning of their respective systems. The first system (measures 31-35) features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The tempo is marked 'con anima'. The second system (measures 36-40) includes a 'cresc.' (crescendo) hairpin and a 'p' (piano) dynamic marking. The third system (measures 41-45) also features a 'cresc.' hairpin. The fourth system (measures 46-50) includes a 'p' dynamic, a 'rit.' (ritardando) hairpin, and a return to 'a tempo'. The fifth system (measures 51-55) continues the melodic and harmonic development. The sixth system (measures 56-61) includes a 'sempre più p' (sempre più piano) hairpin, a 'rit.' hairpin, and a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The score concludes with a double bar line at the end of measure 61.

## Övningar med kompositionen som idématerial

3 Använd den harmoniska grunden i Erik Saties Gymnopédie och skapa en egen melodi utifrån den.

### Gymnopédie

Erik Satie

The image displays the piano accompaniment for Erik Satie's Gymnopédie No. 3, arranged in six systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with measure numbers 11, 21, 31, 41, and 51 at the beginning of their respective systems. The music features a steady, rhythmic accompaniment in the bass line, often using chords and single notes, while the treble line contains more melodic and harmonic material, including some arpeggiated figures and sustained chords. The overall texture is light and characteristic of Satie's style.

4 Visharmonik är tack vare sin enkelhet en bra grund för improvisation. Detta är ett exempel som utgår från tvåstämmighet. Begränsa det harmoniska materialet till enbart treklanger. Börja med en enkel rytm, till exempel fjärdedelar. Hitta närmaste vägen mellan ackorden och bilda en melodi utifrån det. Utöka efterhand rytmen och det harmoniska materialet.

### Vi sålde våra hemman

5 Hitta på slutet på fraser och klassiska verk. Enkla menuetter av Mozart, Haydn och Beethoven är tacksamma att arbeta med. Det här exemplet är hämtat ur en menuett av Beethoven, WoO 10, No 2.

The first system of the musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right-hand part (treble clef) features a series of chords and dyads, some with slurs. The left-hand part (bass clef) consists of a simple melodic line. Dynamics include a forte (*f*) marking in the fourth measure and a sforzando (*sf*) marking in the fifth measure.

The second system continues the musical piece. The right-hand part has more complex rhythmic patterns, including a sixteenth-note run. The left-hand part has a steady bass line. Dynamics include a sforzando (*sf*) marking in the third measure and a forte (*f*) marking in the fifth measure. The system concludes with a double bar line.

Improvisation med utgångspunkt i harmoniska övningar

6 I musik av Bach, Pachelbel och Buxtehude finns oändligt många strukturer att hämta. Här är några exempel på kvintgångar. Spela i många tonarter och finn egna mönster utifrån generalbas.

4-3 4-3 4-3 4-3 4-3 6 9 6 4-3

5-6 5-6

6 6 6 6

7 7 7 7 7 7

7 Arbeta tillsammans två och två. Spela kadenser med och utan utvikningar i olika rytmiska mönster, till exempel valstakt. Den andre gör en enkel improvisation utifrån denna grund. Prova i många olika tonarter.

8 Blunda och sätt en bindel för ögonen när du sitter vid instrumentet. Upplev ett septimackord utan att hålla på tangenten. Lita på det inre lyssnandet. Du behöver varken se eller känna att det blir rätt.

9 Prova dig fram till nya ackord och klanger som du tycker om. Upprepa de klanger som du fastnar för. Spela något emellan och återkom. På så sätt utvecklas ackordtänkandet via muskelminnet.

10 Hitta en praktisk satsläreteknik vid pianot. Det behöver inte bli "rätt" fyrstämig sats, utan kan ses som ett sätt att finna verktyg till att kunna tala i Ciss och Fiss-Dur. Antingen kan det övas genom kadensspel eller genom att spela koraler efter korallboken. Det senare utvecklas genom att göra egna harmoniseringar och transponeringar.

11 Arbetet med slutfall kan berika ditt musicerande på flera olika sätt. En analys kan göras för att finna stiltypiska drag av till exempel Bach. Slutfallet kan också transponeras till flera tonarter, så att de formas till nycklar som kan användas i andra improvisationer. Här följer ett utdrag ur Bachs Invention i F-Dur. Transponera gärna till B-Dur.



12 Gör en generalbas analys över en komposition. Detta exempel är ett Bachpreludium ur Sechs kleine Präludien BWV 939. Utgå från analysen och gör egna improvisationer utifrån det harmoniska materialet.

