



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp
Höstterminen 2016
Läroarbilden i musik
Max Näpel

Improvisation inom den klassiska traditionen

- en undersökning i hur instrumentlärare inom den klassiska traditionen
resonerar kring improvisation

Handledare: Lia Lonnert

SAMMANFATTNING

Titel

Improvisation inom den klassiska traditionen - en undersökning i hur instrumentlärare inom den klassiska traditionen resonerar kring improvisation

Författare

Max Näpel

Improvisation och klassisk musik är två begrepp som ofta står i en spänd och lite mystisk relation till varandra. Syftet med denna studie är att undersöka hur musik- och instrumentlärare inom den klassiska genren på högskolenivå resonerar kring improvisation. Studien ska belysa deras uppfattning kring vad improvisation är, hur den kan användas i musicerandet på ett praktiskt sätt och hur man kan använda sig utav den som lärare. Tre stycken kvalitativa djupintervjuer med lärare som undervisar klassisk musik på ett icke-orkesterinstrument genomfördes. Resultatet visar på en stor mångfald av improvisationsbegreppets definitioner och olika uppfattningar om i vilken grad improvisation kan implementeras i undervisningen och i det egna spelet. Improvisation uppges vara en del av informanternas musicerande och undervisning. Deras användande av improvisation avser som mest små ändringar i tolkningen av ett stycke, vilket sker spontant och i stunden. Här kompletterar tidigare forskning som ger konkreta förslag på vilka kunskaper och färdigheter som krävs för att kunna improvisera och hur musiker och studenter praktiskt kan förvärva de i sitt eget spel. Ur litteraturen framgår även att improvisation kan innefatta hela skalan från att göra små ändringar i tolkningen av ett stycke till att improvisera helt fritt från nottext och form.

Nyckelord: klassisk musik, improvisation, undervisning, tradition

ABSTRACT

Title

Improvisation within the classical tradition – a study around how instrument teachers within the classical tradition discuss improvisation

Author

Max Näpel

Improvisation and classical music are two concepts which often relate to another in a tense and mysterious way. The purpose of this study is to examine how music and instrument teachers within the classical tradition, and on a university level, discuss improvisation. The study shall shed light on their perception of what improvisation is, how it can be used in musicianship in a practical manner and how it can be used in teaching situations. Three qualitative interviews with classical, non-orchestra instrument teachers were conducted. The result points towards a great variety of definitions of the concept improvisation and different perceptions around the degree of spontaneity, which might be implemented in teaching and musicianship. Improvisation is reported by the participants to be a part of both their teaching and musicianship. Their use of improvisation seems to be mostly minor changes in the interpretation of a written piece, spontaneously and "in the moment". Previous research adds on with concrete suggestions on which knowledge and skills one needs to improvise, and how students and musicians might acquire these in their own playing. The cited literature even points out that improvisation might include "the total scale", including everything from minor changes in the interpretation of a piece to improvising freely, without any given score or shape.

Keywords: classical music, improvisation, teaching, tradition

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	1
2. SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING	2
2.1 Avgränsningar	2
3. LITTERATUR OCH FORSKNING	3
3.1 Improvisation som musikvetenskapligt forskningsobjekt	3
3.2 Improvisation som begrepp/ Vad är improvisation?	4
3.3 Ett historiskt perspektiv på improvisationspraxis	7
3.4 Improvisation i den klassiska musikundervisningen	8
4. METOD	10
4.1 Metodologiska ansatser	10
4.2 Metodologiska överväganden	10
4.3 Design av studien	11
4.3.1 Urval av informanter	11
4.3.2 Deltagarna	12
4.3.3 Intervjuguide	12
4.3.4 Intervjuernas genomförande	13
4.4 Analys av material	13
4.5 Etiska överväganden	14
5. RESULTAT	15
5.1 Improvisation som en filosofisk ansats	15
5.1.1 Vad är improvisation?	15
5.1.2 Komposition, tolkning och improvisation	16
5.1.3 Kan man göra någonting som man aldrig gjort förut?	18
5.2 Improvisation och musicerandet	18
5.2.1 Improvisationens påverkan på musicerandet	18
5.2.2 Bakgrund och utbildning som faktorer för improvisation	20
5.2.3 Improvisation- den förlorade traditionen	22
5.3 Improvisation i undervisningen	23
5.3.1 Användning i undervisning	23
5.3.2 Det inre örat	25
5.3.3 Hur man lär sig att improvisera	25
6. DISKUSSION	27
6.1 Vad är improvisation?	27
6.1.2 Departure point-teorin	28
6.2 Improvisation och musicerandet	29
6.3 Improvisation och undervisning	30
6.4 Sluttankar och reflektion	31
REFERENSER	34

1. INLEDNING

Mina funderingar kring förhållandet mellan improvisation och den klassiska musiktraditionen började ta fart ordentligt när jag läste Gunno Klingfors' (2016) artikel "Rock och jazz – inte klassisk musik – bär vårt musikarv."

Klingfors (2016) hävdar i sin artikel att det inte är den klassiska, utan populärmusiken som bär upp vårt gemensamma kulturarv på grund av att den klassiska musiken idag skulle sakna en ingrediens som alla andra musiktraditioner på jorden har gemensamt: Improvisation. Han hävdar att en stor nyckelfaktor hos de framgångsrikaste musikerna genom tiderna, klassiska musiker inräknade, var att de inte bara spelade och komponerade sin egen musik utan att alla även var skickliga improvisatörer. Även om det verkar lite väl drastiskt och provocerande att rentav utesluta den klassiska musiken från kulturarvet på grund av detta så kunde jag dock till viss del relatera till den formella musikutbildningen som jag själv fått motta. Personligen har jag alltid sett upp till musiker som kan improvisera fram ett stycke musik i stunden utan att vara särskild förberedd. När en musiker kan reagera på sin omgivning, när hen kan vara responsiv och snappa upp fraser via gehöret, återge och improvisera vidare på desamma på en gång. När en musiker kan "prata" fritt i toner med andra musiker utan att behöva instudera eller förbereda ett arrangemang i förväg. Just denna färdighet, och i synnerhet träningen i att utveckla densamma, har jag personligen dock inte fått ta del av alls i min egna formella musikutbildning. Inte på 16 år, sedan jag började spela klassisk gitarr, har jag mött en klassisk gitarrlärare som skulle ha undervisat mig speciellt i improvisation, att spela någonting utan noter eller att "jamma". Men kanske sträcker sig improvisationsbegreppet längre än så, det kanske improviseras på ett annat sätt inom den klassiska musiken?

Jag undrar därför vad professionella musiker och lärare inom den klassiska genren idag anser om improvisation, vilka synsätt som finns kring begreppet hos de och huruvida de anser om och på vilket sätt improvisation tar plats i den klassiska musiken.

2. SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING

Syftet med detta arbete är att undersöka hur instrumentlärare på högskolenivå inom den klassiska musiktraditionen idag ser på improvisation. Studien ska belysa hur de förhåller sig till begreppet som sådan och om och på vilket sätt de använder sig utav improvisation i sitt egna musikerskap och lärarskap. Därav har tre syftesfrågor formulerats:

- Hur definierar instrumentlärare på högskolenivå improvisation?
- Hur använder de improvisation i sitt eget professionella musicerande?
- Hur ser de på improvisation som verktyg för musikaliskt lärande?

2.1 Avgränsningar

Syftet med det här arbetet är att närmare undersöka improvisation inom den klassiska musiktraditionen. Därför kommer jazzimprovisation inte behandlas närmare, förutom när det blir relevant i sammanhanget eller i en direkt jämförelse (t.ex. i en intervjusituation).

Arbetets fokus ska främst rikta sig mot den tonala improvisationen som ryms inom konventioner, stilar eller ramar och ej den nya, fritonalt-experimentella improvisationen. Snarare kommer blicken riktas mot gehörsspel kopplat till begreppet improvisation.

3. LITTERATUR OCH FORSKNING

I följande kapitel presenteras en genomgång av litteratur och tidigare forskning inom området improvisation. Först behandlas improvisation utifrån ett musikvetenskapligt perspektiv med synpunkter från etablerade musikvetare inom ämnet. Därefter presenteras olika ansatser till att definiera begreppet *improvisation* som sådan och vad det innebär. Begreppet presenteras sedan utifrån ett historiskt perspektiv med fokus på uppförandep Praxis för att slutligen belysa improvisation som ett didaktiskt verktyg i den klassiska instrumentundervisningen.

3.1 Improvisation som musikvetenskapligt forskningsobjekt

Improvisation är en viktig beståndsdel av de flesta olika musiktraditioner genom hela världen. Derek Bailey (1992) poängterar i sin bok *Improvisation- it's nature and practice in music* att improvisation är en av de mest utbredda och etablerade musikaliska aktiviteter genom de flesta genrer, medan den är samtidigt den mest obeforskade och oförklarade musikaliska beståndsdel. Samma ståndpunkt försvarar även Bruno Nettl (1998) som hävdar att ämnet även är förhållandevis oexploaterat bland musikvetare överlag. Improvisationen som sådan har inte behandlats närmare förrän så sent som på 1930-talet, då Ernst Ferand författade boken *Die Improvisation in der Musik*. Just denna bok verkar anses bland musikvetare som det enda substentiella arbetet från den tiden. I ett försök att förklara varför det finns så lite forskning inom området adresserar Nettl (1998) dess natur. Nettl hävdar att forskning inom improvisation har helt enkelt inte varit lika självklart tidigare då framförallt musikvetenskapliga metoder saknades för detta. Han hänvisar även till improvisationens roll inom den västerländska konstmusiken som en förklaring till varför ämnet har behandlats som underordnad. Sawyer (2007) poängterar i det här sambandet att den klassiska musiken idag är unik, och detta menar han tydligen inte i positiv bemärkelse, i dess försummelse av improvisation som en del av musiken: "Today, in Western cultures, improvisation is almost completely absent from the high art tradition and, consequently, is almost completely absent from the music education curriculum" (Sawyer, 2007, s.1). Nettl (1998) poängterar även att begreppet *improvisation* verkar syfta på andra färdigheter inom musicerandet jämfört med färdigheter som räknas till improvisation inom språk eller hantering av

nödsituationer och dylikt. Nettl (1998) menar att den begränsade mängden av musikvetenskapligt forskning inom ämnet improvisation även kan motiveras med attityden som den västliga medelklasskulturen har haft mot de samhällen där improvisation främst praktiseras. Musiken i dessa samhällen, som ofta utgörs av minoriteter, har enligt Nettl inte tagits på lika stort allvar och har därför ofta räknats till andra samhällsvetenskapliga områden utanför musikvetenskapen. På så vis lyfter Nettl (1998) upp frågan om avsaknaden av improvisation inom den klassiska musiken till en samhälls- och klassfråga.

Nettl fortsätter att det finns en uppfattad kontrast inom den amerikanska allmänheten att klassisk musik förknippas med disciplin, pålitlighet och förutsägbarhet medans motsatserna till dessa karaktärsdrag förknippas med jazzmusiken. Han klargör därpå att dessa fördomar skiljer sig starkt från hur musiker praktiserar dessa musikstilar i verkligheten.

Ytterligare en anledning till den ringa mängden forskning inom ämnet improvisation kan enligt Nettl (1998) vara att musikvetenskapen främst har bedrivits av etablissemangen, som består av akademiker som jobbar inom institutioner vars verksamhet länge har fokuserat på just den västerländska, klassiska musiktraditionen.

3.2 Improvisation som begrepp/ Vad är improvisation?

I det här kapitlet ska improvisation som begrepp behandlas utifrån olika filosofiska definitionsansatser och tidigare forskning. Vad är improvisation och hur uppstår den?

I Nationalencyklopedin definieras begreppet av Kjellberg (u.å.) som följande:

Improvisation (till improvisera, av italienska improv(v)isare 'improvisera', av latin improvi'sus 'oförutsedd', 'oförmodad'), i musiksammanhang en ofta använd benämning på det oförutsedda, oplanerade och spontana i ett musikaliskt framförande. (Kjellberg, u.å.)

Definitionen av begreppet improvisation kan anta många olika skepnader och det kan med säkerhet påstås att ingen allomfattande definition finns för nuvarande. Peters (2009) menar i sin bok *The Philosophy of Improvisation* att en konkret definition av begreppet ger lite mening och att ett sådant försök ofta resulterar i en förminskning eller en alltför generaliserande förenkling av

begreppet. Vidare liknar Peters (2009) improvisationen vid en *Scrap Yard Challenge*, inspirerat av ett tv-program där olika grupper av människor tävlar mot varandra i att bygga ett förutbestämt föremål enbart utav skräp de hittar på en skrotplats. Med hjälp av detta exempel slår han fast två principer för improvisation: (1) efterfråga, vad det är som behövs för att förmedla någonting i ett stycke (ett tolv-takters solo, ett fortissimo med mera) och (2) av-/begränsning, de restriktioner/ramar som ges genom till exempel en form eller en nottext. Peters (2009) utvecklar att *the given* (en nottext eller en form i musikaliska sammanhang) blir till något estetisk genom att artisten lägger in ett konstnärligt uttryck i stunden (*the there*).

(...)while everything is there for the artist as brute matter, it is the 'crystallization' of 'previous subjectivity' that transforms matter in aesthetic material, thus allowing specific and delimiting patterns or structures of human endeavour to be given at any one time. In short, the there and the given are not identical but, rather, a shifting dialectical or differential relation (depending on your philosophical loyalties) that, precisely because of its interminable mobility, demands both obedience and disobedience to ensure one never collapses into the other (the there into the given): the death of improvisation. (Peters, 2009, s.12)

Nettl (1998) presenterar teorin om improvisation som enligt honom skiljer sig från komposition genom en så kallad *departure point*. Idén är att varje improvisation, till skillnad från en ren komposition, växer fram ur en *point of departure*, alltså en struktur eller en modell som improvisatören utgår ifrån. En sådan modell kan till exempel vara en form, en ackordprogression eller ett musikaliskt motiv. Hur detta gestaltar sig i praktiken kan se väldigt olika ut mellan traditioner och kulturer.

Bailey (1992) knyter an till departure point teorin och lyfter publiken som en avgörande faktor i ett framträdande som inkluderar improvisation. Författaren menar, förutsatt att all improvisation är responsiv, att publiken har en stor påverkan på sättet som en musiker spelar. Detta menar han kan inkludera både positiva men även negativa effekter. En publik kan ge anledning till ny inspiration åt en framträdande musiker i stunden i form av bekräftelse av nya idéer, men den kan även ge upphov till minskat kreativitet i form av upprepning av det redan spelade materialet. Han menar att om en publik reagerar tydligt positivt åt någonting en musiker gör på scenen kan detta leda till att musikern upprepar detta moment flera gånger. Detta har som konsekvens, menar Bailey (1992), att upprepningen av det gamla står i vägen för nya idéer att komma fram. Bailey intervjuar i sin bok flera musiker som uttrycker att publiken kan ha både en positiv och negativ

effekt på en musikers spel. Å ena sidan kan publiken utgöra en inspiration, en känsla att det är *på riktigt*, att ens spel *betyder någonting*. Å andra sidan betyder ett framträdande inför en publik alltid ett krav på prestation som i värsta fall hindrar de intressanta, riskfyllda idéerna att ta form. Han påpekar dock i samband med att det är en motsägelse i sig självt, att som musiker improvisera utan att vara responsiv på sitt eget miljö.

Johansson placerar termerna *tolkning* och *improvisation* mot varandra i en skala enligt följande:

Interpretation				Improvisation
Interpretation of notation	Changing of notation	Extemporising	Leaving notation	Instant composition

“The expansive approach” (Johansson, 2008, s.94)

Modellen ovan som Johansson (2008) kallar för “the expansive approach to written music” (s.94) länkar samman interpretation/tolkning och improvisation på ett sätt som visar hur de termerna står i relation med varandra och att det kan finnas flera nivåer och nyanser mellan de. Johansson (2008) har tagit fram modellen när hon undersökte hur orgelspelare idag närmar sig improvisation i förhållande till den noterade musiken.

Sawyer (2007) utmärker sig genom en tydlig och skarp definition av begreppet. Han sätter in improvisation i musikaliska sammanhang och definierar det som “a performance practice in which the instrumentalist extemporizes, playing something that is not written in the score”(s.1).

3.3 Ett historiskt perspektiv på improvisationspraxis

Improvisationen inom den klassiska musiken har under tidigare epoker varit vanligt förekommande och en självklar del av en musikers färdigheter. Medan den var närvarande i alla föregående epoker så försvann improvisationen ur konsertsalarna under 1800-talet (Johansson, 2008). Tidigare hade improvisation varit en del av framträdandet på så vis att både artisten och publiken var förberedd på det oförberedda: “a meaningful feedback exists between audience and musicians regarding the relationship between the expected and the unexpected” (Dolan 2005, refererat i Johansson, 2008, s. 15). Det var vanligt och förutsattes att man som musiker på den tiden var kapabel till att både komponera och improvisera. Nettl (1998) refererar till bland andra Mozart, Händel, Bach och Beethoven som var alla kända för sin förmåga att *improvisera* liksom att *komponera*.

Bailey (1992) ser notskriften som en anledning till en attitydförändring mot musik i det allmänna. Sawyer (2007) uttrycker samma ståndpunkt och markerar att detta är en anledning till den successiva separationen mellan tonsättare och musiker. Han påstår att notskriften i sitt ursprung enbart var ett stöd för en framträdande, professionell musiker som hade stor genrekunskap. Denna tidiga form av notskrift förutsatte alltså att musikern skulle bidra till att utveckla musiken på egen hand och med mycket utrymme för, eller till och med krav på improvisation. Bailey (1992) ser uppkomsten av den fullt utvecklade notationen som en avgörande brytpunkt i musikhistorien som har förändrat vårt sätt att se på musik fundamentalt: från att betrakta musik som en upplevelse som är *live* och som händer i stunden till att se musik i form av komponerade verk som har ett värde i sig utan att ens bli spelade. “(...) a wilful, formal and explicative construction which finds in itself alone its substance and its justification” (Bailey, 1992, s.59). Med denna förändrade syn på musik med utgångspunkt i notationen av ett *mästerverk* kom ett förhöjt krav på perfektionism som sedan början av denna utveckling väger allt mer tungt. I dokumentären *On the edge* av Bailey och Marre (1992) beskriver pianisten Robert Levin inspelningsteknikens uppgång som en anledning till den ökande perfektionismen inom klassisk musik.

3.4 Improvisation i den klassiska musikundervisningen

R. Keith Sawyer (2007) menar i sin artikel *Improvisation and teaching* att improvisation praktiskt taget är frånvarande i den institutionaliserade, klassiska musik- och instrumentundervisningen. Han kräver en omstrukturering av den delen av musikutbildning som orienterar sig efter den kognitiva forskningens resultat. Enligt Sawyer behöver improvisation flyttas från att vara en försummad sidoaspekt i musikutbildningen till att bilda den faktiska kärnan i all musikundervisning. Sawyer skulle vilja att improvisation var den första byggstenen som en student eller en elev ska lära sig, notspel och andra aspekter av musicerande kan tilläggas senare, menar han. Genom att sätta improvisation i centrum av utbildningen hävdar han att musikaliteten och tolkningsförmågan gynnas och att elever och studenter tränas till att lyssna och använda sina öron istället. Sawyer (2007) menar att för att kunna vara en bra improvisatör så krävs det "expertkunskap", som sammansätter sig enligt honom av fyra grundläggande färdigheter:

- 1) att ha en djup förståelse av musiken, det vill säga inte bara spela efter noter, utan att vara medveten om de bakomliggande strukturerna av harmoni och rytm.
- 2) att ha denna kunskap "i ryggmärgen" på ett sådant sätt att de olika kunskaperna (det harmoniska, rytmiska och melodiska) vävs ihop och samverkar.
- 3) att kunna anpassa sina kunskaper, det inlärd, och kunna sätta in det i en ny kontext (till exempel att få inlärd musikalska fraser och fragment passa in i en ny stil och tonart).
- 4) en förmåga att kollaborera och kunna jobba i ett expertlag. Nästan alla genrer som inkluderar improvisation är ensemblergenrer.

Sawyer (2007) hävdar att den klassiska, institutionaliserade musikutbildningen idag är långt ifrån att fokusera på att förmedla de ovan nämnda färdigheterna. Enligt honom är det vanligt att studenter alltså inte är medvetna om vad de spelar, utan bara spelar efter det som står noterad. Det gör att de inte har denna form av kunskap "i ryggmärgen" och att de ej heller kan anpassa sitt spel till nya situationer och kontexter i den utsträckningen som Sawyer syftar på. Han tillägger att standarden i den klassiska musikundervisningen är att studenter lär sig och blir testade på saker individuellt och att en kollaborativ förmåga därför ej utvecklas.

Ett exempel på hur Sawyers (2007) *expertkunskap* kan förvärfvas rent konkret i musikaliska sammanhang ger E. Sarath (2010) i sin lärobok *Music theory through improvisation*, där han presenterar praktiska improvisationsövningar för studenter oavsett genre. Övningarna som, efter författarens egen uppkallelse är *trans- stilistiska* syftar till att förmedla teoretisk kunskap på ett praktisk sätt genom att låta studenterna utforska harmoni och skalor med varandra på respektive instrument.

Janine Riveire (2006) lyfter fram ett annat perspektiv och menar att en nyckelfaktor för ett lyckat bruk av improvisation som verktyg i undervisningen ligger i att befria sig själv och sina studenter från rädslan inför att improvisera. Hon beskriver vidare vikten av att skapa tillit i rummet och att studenten måste känna sig trygg i att kunna experimentera utan att bli bedömd efter hur det låter.

4. METOD

I detta kapitel diskuteras metodval och praktiska tillvägagångssätt i den här undersökningen. En närmare beskrivning av studiens design och etiska överväganden presenteras.

4.1 Metodologiska ansatser

För att göra en samhällsvetenskaplig undersökning kommer huvudsakligen två metoder i fråga: den kvantitativa och den kvalitativa studien. För den här studien stod valet mellan att genomföra en kvantitativ undersökning i form av en enkät och / eller den kvalitativa intervjustudien i form av djupintervjuer med ett begränsat antal intervjupersoner. Båda metoderna har sina för- respektive nackdelar med tanke på studiens syfte.

En enkätstudie hade varit lämpligt för att kartlägga ett ämnesområde på ett mer generaliserande plan, eller för att få en representativ bild över om och hur högskolelärare inom den klassiska musiktraditionen använder sig av improvisation.

Valet att istället genomföra en kvalitativ intervjustudie med några få utvalda intervjupersoner kan motiveras med att antalet potentiella deltagare för en kvantitativ enkätstudie är för liten i Sverige, vilket hade försvårat genomförandet (det finns enbart sex musikhögskolor i Sverige, antalet instrumentlärare exklusive orkesterinstrumentlärare är därför litet). Även resultatet hade då kunnat ifrågasättas när det gäller reliabilitet av studien. Tanken med undersökningen är snarare att ge en inblick i hur musik- och instrumentlärare inom den klassiska genren resonerar kring begrepp och praxis inom "improvisation" och vad deras egna förhållningssätt är. Den kvalitativa intervjun skapar förutsättningar för mer djupgående samtal inklusive förklaringar och följdfrågor. Det bör dock påpekas att intervjuerna ej ska betraktas som representativa utan snarare som ett inblick i olika resonemang.

4.2 Metodologiska överväganden

Till grund för datainsamlingen i detta arbete ligger en kvalitativ intervjustudie bestående av tre stycken intervjuer. Anledningen till valet av den här metoden är syftet med det här arbetet, det

vill säga att få reda på informanternas resonemang och tankar kring ämnet. "Improvisation" är inget entydigt begrepp, vilket innebär att en djupare utredning kring deltagarnas reflektioner behövde göras för att få fram en utvecklad förståelse kring termerna och deras bakomliggande mening. Bryman (2011) menar till exempel vid kvalitativ forskning, att "(...)begreppen utgör ett redskap då forskaren ska upptäcka de många former som de företeelser begreppen står för kan anta". Detta skulle kunna problematiseras utifrån att användningen av alltför generaliserade begrepp skulle kunna innebära bristfälliga och i värsta fall förvirrande frågeställningar för deltagaren, menar Bryman (2011).

Fördelarna med en kvalitativ intervjustudie är möjligheten att just kunna gå in djupare i ämnet, att kunna ställa följdfrågor till deltagarna. Det egna musicerandet samt det egna sättet att undervisa kan dessutom vara ett känsligt ämne för många. Genom kvalitativa intervjuer finns det större utrymme att bygga upp en medmänsklig förtroenderelation till deltagarna och på så vis kunna få mer detaljerade och ärligare svar jämfört med till exempel i en kvantitativ enkätstudie.

4.3 Design av studien

I det här kapitlet ges en genomgång av studiens utformning gällande urval av informanter, intervjuguide och intervjuarnas genomförande.

4.3.1 Urval av informanter

Deltagarna valdes ut efter instrumentkategorier inom den klassiska musiktraditionen. En relevant uppdelning för studien var att dela in instrumenten utefter deras användningsområde och funktion i musikaliska och sociokulturella sammanhang. Därför valdes specifikt sång- och gitarrlärare ut eftersom dessa instrument inte har någon fast plats i en orkester utan förväntas ingå i en stor variation av ensembler i kammarmusiksammanhang. Som gitarrist var jag själv särskild nyfiken på gitarrlärares åsikter, då jag själv är har erfarenhet och kunskap inom det instrumentet. Urvalet blev till viss del även ett bekvämlighetsurval, grundat på vilka av de kontaktade personerna som ville medverka i studien.

4.3.2 Deltagarna

I denna studie medverkade tre informanter genom att låta sig intervjuas. Informanterna var instrumentlärare på högskolenivå inom den klassiska genren i Sverige och mellan 60 och 70 år gamla. Alla tre har själva studerat sitt instrument inom den klassiska genren på en musikhögskola i Sverige.

Informant A, man, är lärare i klassisk gitarr på en musikhögskola i Sverige och har lång erfarenhet som både lärare och musiker. Han har spelat både solo men även ingått projektvis i olika duon och spelat som solist med olika kammarorkestrar.

B, kvinna, är lärare i klassisk sång på en musikhögskola i Sverige. Hon har stor erfarenhet som lärare sedan många år tillbaka.

Informant C, man, är lärare i klassisk gitarr på en musikhögskola i Sverige. Han har jobbat länge som både lärare och musiker och har studerat för samma lärare som A.

4.3.3 Intervjuguide

Intervjuguiden som användes i denna studie innehåller frågor kring tre olika fokusområden inom ämnet improvisation: 1) Den filosofiska ansatsen, 2) Det egna musicerandet och 3) Den pedagogiska verksamheten.

Kring dessa tre kategorier fanns fyra frågor per fokusområde. Intervjuerna var semistrukturerade, vilket betyder att frågeställningarna orienterade sig efter intervjuguiden men att ordningen och följdfrågor kunde avvika från varandra. Informanten och samtalet tilläts styra själva förloppet av intervjun, vilket hade som konsekvens att antal frågeställningar och deras formulering kunde variera beroende vilken riktning samtalet rörde sig mot. Ibland behövdes det ställas flera följdfrågor spontant, för att komma åt en mer differentierad förståelse eller för att informanten själv lade särskild vikt på en specifik aspekt. Fördelning av fokus mellan frågorna varierade således då vissa informanter även valde att lägga mer tid på en specifik fråga för att utveckla sitt resonemang eller för att få tid att fundera i stunden. I slutet på en session kunde intervjun mynna

ut i en något öppnare diskussion för att se om det var möjligt att få fram ytterligare några aspekter av ämnet genom att konfrontera informanterna med frågor eller påståenden av en något mer kritisk karaktär.

4.3.4 Intervjuernas genomförande

Tre stycken intervjuer genomfördes mellan den 3 oktober och den 17 november 2016 på en musikhögskola i Sverige. Samtalen ägde rum på musikhögskolan där informanterna jobbade, på dagtid under vanliga arbetsdagar och längden varierade mellan 40 minuter och en timme per intervju. Som förberedelse fick informanterna en kortare muntlig information om studiens syfte och/eller en e-mail i förväg. Samtliga intervjuer spelades in och transkriberades efteråt ord för ord för vidare analys av materialet.

Respektive informant och jag satt mittemot varandra vid ett bord. På bordet placerades en inspelningsapparat för ljudupptagning samt en bärbar dator som var riktat mot mig och som visade intervjuguiden. Informanterna fick inte se hela intervjuguiden i förväg då det skulle kunna påverka deras svar samt riktningen i samtalet. Istället skulle informanterna få styra över frågeställningarnas ordning. Även om frågorna i grunden var desamma kunde formuleringen gestalta sig annorlunda mellan sessionerna för att bättre anknyta frågorna till det som hade sagts innan. Ibland behövdes det ställas flera följdfrågor spontant, för att antingen komma åt en mer differentierad förståelse eller för att informanten själv lade särskild vikt på en specifik aspekt.

4.4 Analys av material

Till grund för analysen låg intervjuernas ljudinspelningar samt deras skriftliga transkriptioner (ca 40 sidor A4). Inspelningarna transkriberades på ett sådant sätt som skulle bibehålla eventuella undertexter och stämningar som kan finnas i ett skratt eller en längre fundersam paus. Dessa företeelser fanns således med i transkriptionerna. Vissa formuleringar fick korrigeras så att materialet skulle bli läsbart utan att störas av alltför många upprepningar av ord et cetera. Vid direkta citat som tagits med i arbetet har vissa svar anpassats i avseende av meningskonstruktion, utfyllnadsljud som “ah” och “eh” togs bort så att citaten blir läsliga i sammanhanget.

De transkriberade intervjuerna kategoriserades i delar, strukturerade efter tre kärnfrågor som återfinns i resultatkapitlet (5.1; 5.2; 5.3). Kategoriseringen av svaren var inte alltid självklar då svaren i dessa semistrukturerade intervjuer kunde stå utan inbördes ordning och beröra flera kärnfrågor samtidigt. Ibland svarade informanterna ej på frågan som ställdes utan istället kom in på en av de andra kärnfrågorna på eget bevåg. Resultatet av dataanalysen presenteras i narrativ form.

4.5 Etiska överväganden

Att genomföra en kvalitativ forskningsstudie innebär alltid att jobba med ett stort antal variabler som kan påverka resultatet åt både det ena och det andra hållet. Detta gäller särskilt för kvalitativa intervjuer, som i det här fallet är semistrukturerade och som jag som studiens utförande bör vara medveten om. Analysen av intervjumaterial kan vara ett avgörande moment som kan påverka studiens resultat avsevärt. Redan vid urvalet av vad som kan vara relevant för studien påverkar jag som författare resultatet genom att varje urval och eventuell omformulering alltid innebär en tolkning från min sida. Därför har jag försökt att hålla mig så nära som möjligt till informanternas formuleringar i mitt resultat och har försökt att undvika alltför "breda" tolkningar av deras utsagor. Inför intervjuerna blev deltagarna informerade om att det inspelade materialet behandlas konfidentiellt, att deras deltagande var på frivillig bas och att de hade rätt till att vara anonyma om de ville i enlighet med informations- och konfidentialitetskravet från Vetenskapsrådet (2002).

Deltagarna förblir anonyma i detta arbete då de valdes ut främst med tanke på yrke, instrument och erfarenhet som utövande musiker och instrumentlärare på högskolenivå. Av ovan nämnda skäl döptes informanterna till A, B och C.

5. RESULTAT

I detta kapitel redovisas resultaten av intervjuerna. Redovisningen är strukturerad efter tre olika fokusområden: 1) Improvisation som en filosofisk ansats, 2) Improvisation och musicerande och 3) Improvisation och undervisning. Resultaten presenteras i narrativ form. För varje fokusområde ställdes tre-fyra frågor. Frågornas ordning kunde variera mellan intervjuerna på grund av hur respektive samtal utvecklades under dess gång. Detta gör att svaren som presenteras nedan inte står i kronologisk ordning, utan är grupperade utefter fokusområde istället, för att kartlägga de olika svaren och för att förmedla läsaren en bättre förståelse av resultatet.

5.1 Improvisation som en filosofisk ansats

I den här rubriken presenteras improvisation utifrån några filosofiska frågeställningar kring ämnet: Vad är improvisation, hur står improvisation i förhållande till tolkning och komposition? Kan man göra någonting som man aldrig gjort förut?

5.1.1 Vad är improvisation?

Som tidigare konstaterats i litteraturkapitlet så är det svårt att ge en allmängiltig och konkret definition av vad improvisation innebär egentligen. Informanternas svar har således återspeglat den mångfald av försök till definition som även finns i tidigare forskning och litteratur kring ämnet.

A svarar spontant att improvisationen är ett tillfälle att visa upp sig som musiker. Han refererar till barockmusiken där improviserandet ansågs som “en självklar del utav musicerandet” och att det till och med ansågs som “väldigt obegåvat om man inte improviserade”. Han fortsätter att improvisationen till och med kan vara ett sätt att som artist förmedla känslor.

För mig är ju improvisation verkligen det ultimata tillfället att verkligen visa sitt innersta på nått sätt. Att vi visar vem man verkligen är.(A)

B resonerar lite friare kring frågan och ger som första svar att improvisation är “inte någonting som är inrutad” utan “ett skapande i stunden”. Hon påpekar dock snabbt att improvisation även

kan äga rum inom “rutor”, det vill säga olika musikaliska former såsom kantatform, recitativ eller aria som man kan improvisera inom som musiker. Vidare uppger informanten att improvisationen har sitt ursprung i en idé. Hon ser improvisation som att “nysta” igång på en tråd. Hon nämner liknelsen i samband med att hon talar om olika undervisningssituationer, där informanten måste improvisera i sitt sätt att undervisa.

(...)en tråd då där jag kan börja att nysta igång och få ettett helt garnnystan (B)

C inleder resonemanget med att improvisation är att skapa i stunden. Han tillägger att det dock sker med vissa referenser och utvecklar vidare att skapandet sker utifrån “någon form av tradition och erfarenhet. Han betonar redan i början av intervjun att improvisationen enligt han bottnar i referenser och ramar. Vidare tillägger C att improvisation kan börja med att man utifrån gehöret kan återge till exempel en fras och göra en variation på den.

5.1.2 Komposition, tolkning och improvisation

Informanterna introduceras för liknelsen mellan komposition, tolkning och improvisation och bes resonera fritt hur dessa begrepp står i relation till varandra. För att skapa en metafor för att få igång resonemanget uppmuntras de att sätta in de olika termerna i en skala, jämförbar med Johanssons (2008) ”expansive approach to written music” (jämför s.7), och placera sig själva i den utifrån den grad som de anser sig improvisera i sitt eget musicerande.

Alla informanter ser efter närmare betänkande en förhållning mellan improvisation och tolkning varpå flera av dem definierar sitt eget improviserande till “tolkning i stunden”.

A menar därtill:

Kompositören improviserar väl fram alltihopa? Egentligen när han komponerar...Så där har vi väl den ultimata improvisatören egentligen, det är kompositören. (A)

Han påpekar därefter att det kan vara svårt att skilja mellan *inspiration* och *improvisation* och att *inspiration* kan just fungera som “bränslet för improvisationen”. A tror att improvisation kan äga rum “inom musikens ramar”, det vill säga inom det notmaterialet som läggs fram i partituret men med små avvikelser.

Det kan ju räcka med till exempel i Bach, att man har fraser som imiterar varandra och att en i sin fras lägger till en ton. (A)

Han uttalar vidare att improvisation är "det som gör musiken levande" och poängterar samtidigt att improvisation inte nödvändigtvis behöver innebära att man hittar på egna fraser eller melodier utan att improvisationen även kan bestå av smärre ändringar musikern gör i stunden.

För mig är nog improvisationen det som gör musiken levande. Och då kan improviserandet kanske till och med börja någonstans i att man fraserar lite annorlunda eller....dynamiken, att man sätter en personlig prägel på det eller att man ändrar klang. Det behöver inte nödvändigtvis vara att man hittar på och att man går på enorma utflykter tonalt (...). (A)

B's utsagor överensstämmer med det ovan nämnda och hon påpekar först vikten av att ha respekt för tonsättarens verk:

Vi har en text som någon har valt att komponera musik till och det är någonting, ett värdigt verk. Och det har jag, och måste ha, full respekt för vad som är skrivet där och läsa ut allt vad som kan finnas på det där bladet. Samtidigt har jag ju en fri, en möjlighet att fritt uttrycka mig att göra någonting eget av det, för att annars få blir det ju inget intressant, det blir ju ingenting av det! Mer än att jag spelar det som står. (B)

Vidare talar B om textens vikt vid tolkning av ett stycke som kan ge upphov till en improvisation eller ett improvisatoriskt inslag i ett framförande. Hon nämner korrelationen mellan en text och en undertext som den utförande musikern kan projicera in i stycket för att testa olika vägar för att framkalla en önskad stämning eller karaktär.

C säger uttryckligen att tolkningen kan vara improviserad när musikern spelar ett stycke på ett visst sätt som är grundad på ett beslutstagande som sker i stunden. Även om tonerna är desamma kan det vara tal om improvisation så länge tolkningen sker spontant.

5.1.3 Kan man göra någonting som man aldrig gjort förut?

Är improvisation oberäknelig? Är det något som bara händer, en förmåga som det går att träna sig i eller både och?

Alla tre informanter svarar ja på frågan huruvida man kan göra något som man aldrig gjort förut. A säger i det här sammanhanget:

Visst, absolut. Det är klart att...alltså man har ju spelat tonerna i sitt liv tidigare. (A)

Detta kan ses som jämförbart med C's ståndpunkt som menar att allt spel som känns spontant ändå kan kopplas till tidigare erfarenhet, lärdom och kunskap som hjärnan har "sparat", medvetet eller omedvetet. Till den erfarenheten räknar han övning men även spel på det egna instrumentet.

Men det tror jag nog, det är liksom baserad på erfarenheter och kunskap och övning(...)eller vad man ska kalla det...spela! Spela på! (C)

B nämner ord som "buffert" och "flera lådor att plocka ur" i sammanhanget, som skulle kunna tolkas som att hon menar att man kan, utifrån att man kombinerar tidigare erfarenheter och förmågor, göra någonting som känns nytt eller spontant i stunden. Hon betonar även upprepade gånger vikten av att tillit och trygghet i sig själv som en nyckelfaktor för att kunna agera spontant i musikaliska sammanhang.

5.2 Improvisation och musicerandet

I detta kapitel presenteras informanternas egna förhållningssätt till improvisation med fokus på det egna musicerandet. Hur använder de improvisation i sitt eget musicerande och vilken roll spelar den egna bakgrunden i förhållande till detta?

5.2.1 Improvisationens påverkan på musicerandet

Att improvisation ger frihet åt konstnären/ artisten är en åsikt som samtliga informanter företräder. Hur detta tar sig uttryck i det konkreta sammanhanget, ett framförande, finns det lite

olika exempel kring enligt dem.

Även ordet “kommunikation” var ett återkommande begrepp i det här sammanhanget.

Kommunikation med sig själv, sina känslor, sina medmusiker och publiken.

På frågan huruvida informant C själv använder sig av improvisation i det egna spelet refererar C först till sin medverkan i ett fusionband på 70-talet och i en barocktrio. Han uttrycker att det fanns en stor glädje och lust i spelet med just detta fusionband där alla fick “*sola av sig*”, det vill säga att spela solo så mycket man ville, men att det sedan blev för mycket distraktion från det egna klassiska spelet. Intressant i detta sammanhang är att han säger att det blev för stora skillnader mellan de aktiviteterna och att det var därför han slutade.

A hävdar att de bästa konserterna som han spelade har varit när han kände sig “fri” och “inspirerat”. Han uttrycker det som att denna frihet innebär att

(...)har man lust att göra någonting då, så bara gör man det. (A)

Vidare uttrycker han att improvisation har en stor betydelse för kommunikationen, musiker sinsemellan men även mellan musiker och publik. Publiken kan vara till en stor del delaktig i en musikers improvisation eller tolkning:

Eftersom den som lyssnar kan inspirera den som spelar till att improvisera någonting tillbaka till den som lyssnar. Och då har man växelspelet som ju, tycker jag, är den finaste formen av musicerande. (A)

A kommenterar att det spontana och genuina samspelet mellan musiker är det som brukar göra intryck på publiken utefter kritik och kommentarer han själv fått efter olika konserter. Han menar att faktumet att överhuvudtaget *våga* improvisera i kammarmusik skapar en “enorm” kontakt med den som lyssnar.

A fortsätter och liknar improvisation i kammarmusik sammanhang med ett samtal:

(...) att man har fraser som imiterar varandra och att en i sin fras lägger till en ton. Och den som svarar, svarar ju då på det. Annars så vore det ju som att jag säger någonting till dig men du svarar ändå det som du hade bestämt dig för fem sekunder innan. (A)

B nämner också publiken och växelspelet mellan musiker och publik som en inspirationskälla till en improvisation. Informanten menar att improvisation tillika med spontan tolkning av ett stycke är det som gör musiken intressant. Hon beskriver att när en sångare improviserar så är det den muskulära känslan som spelar en stor roll, men också det inre hörandet. Informanten uttrycker att det finns både större och mindre utrymme för det beroende vilken stil av musik det gäller. I ett recitativ är det enligt B "jättemycket frihet och personlighet". I en aria finns den friheten även om det finns vissa sätt att förhålla sig till stilen som är vanligast:

Till exempel dragningar, och så finns alla de här koloraturerna och avslut då man får göra slutkadenserna. Där finns det ju plats hur mycket som helst. (B)

Informanten tillägger att improvisationen i slutkadenser har gått från att vara mer kravfyllt tidigare till att nu ge mera utrymme åt musikerns personlighet. B tar även upp att egokänslan kan påverka improvisationen hos sångare då till exempel en improviserad solokadens handlar om att visa upp sig och visa virtuositet, säger informanten.

5.2.2 Bakgrund och utbildning som faktorer för improvisation

Gemensamt för alla informanter är att de framhäver vikten av sin egen bakgrund och utbildning i musik i förhållande till improvisation. Samtliga informanter lägger stor fokus vid den egna musikaliska bakgrunden som en utgångspunkt till hur de förhåller sig till musik och improvisation idag.

I detta sammanhang bör även nämnas att informanterna är mellan 60-70 år och att de därför har fått ta del av en annorlunda kunskapssyn och utbildning än den idag rådande.

A minns sin utbildning som mycket fokuserad på tidig musik vilket var hans ingång i improvisation. Han nämner skolor i improvisation av bland andra *Diego Ortiz* där han kom i kontakt med olika improvisationsprinciper från renässansen som togs upp i gitarrundervisningen. Han menar att förkärlek för den tidiga musiken såsom renässans och barock har även lett honom mot ett friare spel innehållande improvisatoriska inslag och han menar att musikerns frihet är det som utmärker den här sorts musiken från övriga epoker.

C, som för övrigt har utbildat sig samtidigt och för samma lärare som A, säger däremot att

undervisningen i improvisation var mycket begränsad och sällsynt inom utbildningen. Även han nämner samma skolor i improvisation som togs upp inom undervisningen. I samband med sin utbildning minns C även någon enstaka workshop som positivt där det jobbades med improvisation utifrån grafiska partiturer. Att C både inleder och avslutar sitt svar med att poängterar att det "var inte så mycket" kring frågan huruvida improvisation behandlades i hans utbildning, kan tolkas som att C klassar detta moment som bristfällig i den egna utbildningen. På frågan hur han först har kommit i kontakt med improvisation hänvisar han inte till klassisk musik utan till sina rötter i 60-talets popmusik. En musikstil som var starkt gehörstraderad på den tiden och där informanten minns hur han själv plankade alla låtar till skivor. Han poängterar att detta i sig inte var någon improvisation men att örat var det främsta sinnet att ta sig an musiken för att det inte fanns några noter. Vidare nämner han även medverkandet i en barocktrio som frilansande musiker, där ett visst mått av improvisation ingick:

Med olika kadenser och liksom formler, ornamentik och den här typen av förändringar och intervall, som man hade lite bakgrund i från min studietid. (C)

B kommer att tala om sin egen bakgrund spontant i samband med en helt annan fråga: Huruvida man kan integrera improvisation i den klassiska undervisningen eller inte. Informanten redogör för sin egen musikaliska bakgrund som tar en början i att spela hemmaorgel efter noter:

Spela efter noter eller ingenting. Det andra det var ju dansmusik, för det var inte fint nog. Det vill säga allt gehörsspel, det var lättare musik, dansmusik. (B)

Informanten fortsätter och berättar att samma inställning även återfanns på musikhögskolan i början på hennes studietid, i början på 1970-talet, då jazzen ännu inte hade hunnit etablera sig på musikhögskolorna i Sverige. I det hon berättar återspeglar sig helt klart dåtidens kunskapssyn som värdesätter den klassiska musiken högst och allt annat spelar underordnade roll.

Det klassiska, det var det som var värt någonting och som det var stil och klass på. Det andra var mycket mer lågt stående. (...) Man fick inte sjunga någonting som var gehörstraderad av någon sort, inga visor heller, på sångutbildningen på den tiden. (B)

B berättar även att hon medverkade i en trio som sjöng "salongsmusik" vid sidan om, vilket

informanten var tvungen att hålla hemligt inför vissa familjemedlemmar då detta på denna tid ansågs som “opassande”. Hon uttrycker en lättnad för att kunskapssynen idag är en annan och att det råder respekt för all sorts musik.

5.2.3 Improvisation- den förlorade traditionen

På frågan hur informanterna resonerar kring att improvisation anses vara en förlorad tradition inom den klassiska musiken svarar två av dem uttryckligen att det är synd och att det är “bara att beklaga”.

A ser den ökade komplexiteten i den västerländska konstmusiken som en avgörande faktor som har begränsat konstnärens möjlighet till improvisation. Han berättar om ett tillfälle när informanten spelade barockmusik tillsammans med folkmusiker som han nämner som ett exempel för förutsättningslöst och glädjefyllt improvisation. Han menar att folkmusiken har en levande improvisationstradition “som aldrig någonsin har kvävts utav att musiken har varit noterad”. Detta citat är intressant utifrån hur informanten formulerar sig. Formuleringen indikerar att han anser att den klassiska musiktraditionen har kvävts av notskriften, samtidigt som han själv är en del av denna tradition. A adresserar även avståndet mellan musiker och kompositör som en möjlig orsak till improvisationens försvinnande och som ibland kan ha lett till bristande tillit mellan dessa två aktörer, särskilt i kontext av modern musik.

(...) att man [som musiker] har byggt upp sådan rädsla att ‘Gör jag inte rätt så säger någon till mig’ (A)

Han tillägger att detta skulle resultera i musikens “död”, vilket tydligt illustrerar hans inställning i den sakfrågan, det vill säga att man som musiker ej ska vara rädd att tolka på egen hand.

Även C menar med eftertryck att det ökade avståndet mellan att vara musiker och att vara kompositör är en huvudorsak till att uppkomsten av improvisation har minskat. Informanten refererar till musiker från tidigare epoker, renässans och barock i synnerhet, där det var självklart att man komponerade musik som utövande musiker. Han menar att det fanns en brytpunkt kring sekelskiftet 1800/1900 med kompositörer som Schönberg, som lyfte upp musiken till att bli mer

teoretisk än innan. Detta ska enligt informanten ha lett till nya krav på precision, virtuositet och perfektionism. Just denna nya perfektionism ställer sig C kritiskt till:

(...) det perfekta i sig är inte något intressant. (...) Konstens uppgift är ju att berätta för människorna om livet och allt som livet innehåller. Livet är inte perfekt. (C)

Att informanten kopplar just detta till improvisation, som han ser som ett slags motpol till detta kan tolkas som att han betraktar improvisationen som ett risktagande, som någonting som inte är perfekt.

5.3 Improvisation i undervisningen

I detta kapitel ska improvisation i undervisningssammanhang belysas. Om och hur improvisation kommer till användning i instrumentundervisningen och hur det kan gå till att lära sig att improvisera.

5.3.1 Användning i undervisning

Hur kan man integrera improvisation i sin egen undervisning som lärare, hur kan man använda det som ett verktyg för musikaliskt lärande? Hur jobbar informanterna med improvisation med sina studenter?

Redan i början av intervjun undrar B vad som avses med improvisation, vilken slags improvisation som frågorna syftar på. Informanten fortsätter sedan och associerar snabbt begreppet med sin verksamhet som lärare och de didaktiska förhållningssätten hon använder sig av.

Men jag improviserar ju hela tiden i mitt arbete. (...) Jag improviserar ju fram våra möten varje dag. (B)

Detta kan ha att göra med att informanten strax innan intervjuens start introducerades för studiens syfte, vilket bland annat är att få reda på hur lärare använder sig av improvisation i undervisningssammanhang. Hon beskriver hur det är nödvändigt att angripa ett problem eller ett

ämnesområde från flera olika håll beroende på studentens förutsättningar och att det ingår en stor del improvisation i att få fram de rätta förhållningssätten i stunden. Även här betonar informanten att det är viktigt att alltid utgå från studenten, som blir den styrande kraften för lärarens improvisatoriska pedagogik. Hon beskriver, kort sagt, ett coachande förhållningssätt som tar utgångspunkt i studentens förutsättningar.

Vidare tar B upp stilar som recitativ och aria som exempel på potentiell repertoar som kan användas för att utveckla ens improvisatoriska förmåga inom klassisk sång. B kommenterar att dessa stilar ger stort utrymme åt både egen tolkning och egen improvisation. I det konkreta så menar hon att sångaren här får göra dragningar och koloraturer till exempel. Hon berättar även om regelbundna workshops som informantens studenter deltar i där det jobbas med operaimprovisation, det vill säga att improvisera fram både sång och skådespel i samspel mellan flera sångare samt ackompanjemang.

A menar att improvisation och gehörsspel inte har varit en del som ingår i hans undervisning mer än att studenter får spela tidig musik från renässans och barock och där några ansatser till improvisation behandlas efter önskemål när det kommer upp. Annars är det en aspekt av instrumentundervisningen som han inte har funderat så mycket över. Han hänvisar även till att tiden kanske inte räcker till för att hinna med det momentet på de ordinära instrumentlektionerna. Han påpekar dock vikten av att studenterna får utveckla en egen tolkningsförmåga, vilket enligt hans begreppsdefinition skulle knyta an till frågan huruvida informanten använder sig av improvisation som pedagogiskt redskap i undervisningen. På frågan hur improvisation behandlas när det väl kommer upp svarar A att studenterna får börja med att spela ett renässansstycke såsom en Galliard av John Dowland och

(...) där finns det ju utskrivna variationer och man vet ju vilken typ av ornamentik som användes. Och redan där, genom att studera vad Dowland har gjort så vågar man ju sedan förhoppningsvis ta sig samma friheter i fortsättningen när man har ett annat stycke där kanske inte tonsättaren har skrivit ut repetitionerna. (A)

Vidare resonerar A kring den gehörsbaserade improvisationen med anknytning till teorin och kyrkotonarter och han drar snabbt paralleller och jämför med jazzen. Han konstaterar att själv inte har kommit så långt i sin utveckling av denna form av improvisation och tillägger:

Och det är väl tveksamt om det kanske behövs också inom klassisk musik. Men i

takt med att, tack och lov, gränserna mellan olika genrer suddas ut allt mer så är det ju inte dumt att kunna det också, tror jag (A)

C tror att improvisation, som enligt honom är nära kopplad till det musikaliska gehöret, skulle kunna användas för att lära ut nytt material snabbt via gehöret. Dessutom anser han att genom härmnings- och variationsövningar, det vill säga läraren låter studenten härma en fras och låter den sedan göra en variation på den, kan dessa förmågor tränas upp.

5.3.2 Det inre örat

C ser en tydlig koppling mellan gehörstraderad musik och användning av improvisation. Han betonar vid flera tillfällen under intervjuens gång att hörseln borde vara det primära sinnet för en musiker att gå efter när det kommer till att spela musik.

Han uttrycker att det optimala sättet att lära sig musik på, skulle vara genom det musikaliska gehöret. C menar att musiker som spelar efter noter och helt förlitar sig på det visuella ofta tenderar till att bli perfektionister när det gäller att utföra moment som finns nedskrivna på papper.

Musiker borde istället använda sina öron:

(...) musik är ju hörbar, den är inte synbar (...) Vad är det vi hör egentligen? (C)

5.3.3 Hur man lär sig att improvisera

A menar att för att kunna improvisera måste olika aspekter finnas på plats hos en musiker: Man måste känna sig själv och sitt instrument väldigt väl upp till den graden att om man har en idé i huvudet, att man då snabbt kan genomföra den på instrumentet. Han tillägger att ett annat sätt för att kunna vara spontan, är att instudera flera varianter av till exempel ett parti i ett stycke eller en repris. Han poängterar dock att lärarens uppgift inte är att bestämma och leda för mycket i detta heller.

(..) läraren kan inte styra en improvisation för då är det ju inte...alltså inte för mycket. Man kan inte bestämma en improvisation, för att då är det inte en improvisation längre. Men man kan försöka ge eleven medlen att hitta dit. (A)

C anser att kopplingen mellan teorin och instrumentet ofta saknas och inte förmedlas på rätt sätt på musikhögskolan. Han konstaterar att det säkert hade varit lätt att göra någonting åt detta egentligen, men att det krävs energi och drivkraft för att göra det, vilket inte har funnits hos honom. Informantens vision är att studenter skulle kunna ta med sig sitt instrument till teori- och gehörlektionerna för att bättre kunna applicera det teoretiska och omsätta det i praktiken på det egna instrumentet.

B tror att det är viktigt att musikern först har de "basala" kunskaperna på plats. Hon lägger dessutom mycket vikt på att musikern behöver komma i kontakt med sina egna känslor, för att kunna agera scenisk med spontanitet och trygghet.

6. DISKUSSION

I detta kapitel diskuteras studiens resultat med anknytning till litteraturkapitlet och utifrån resultatkapitlets tre ämnesområden: 1) Improvisation- en filosofisk ansats, 2) Improvisation och musicerandet och 3) Improvisation och undervisningen, kopplade till forskningsfrågorna:

- Hur definierar instrumentlärare på högskolenivå improvisation?
- Hur använder de improvisation i sitt eget professionella musicerande?
- Hur ser de på improvisation som verktyg för musikaliskt lärande?

6.1 Vad är improvisation?

Såsom Kjellberg (u.å.) definierar begreppet som en i musiksammanhang “ofta använd benämning på det oförutsedda, oplanerade och spontana i ett musikaliskt framförande”, så verkar improvisation alltid inneha något “spontant”, ett ord som återkom både i övrig litteratur och i svaren som getts av informanterna. De olika definitionerna verkar främst skilja sig i till vilken grad en improvisation, beroende på kontext, kan eller ska vara spontan. Kopplad till det musikaliska illustrerar Johanssons (2008) “expansive approach to written music” hur de olika graderna av spontanitet skulle kunna ta sig uttryck i musikaliska sammanhang. Precis som i “the expansive approach to written music” svarade samtliga informanter att improvisation kan ta sig uttryck i olika musikaliska former, såsom tolkning av ett stycke med små ändringar i frasering, tempo och dynamik.

Som Nettl (1998) uttrycker så kan improvisation, tagen ur musikaliska sammanhang, innebära olika processer och förhållningssätt som kan vara svåra att fånga i något konkret exempel. Han markerar även att improvisation kan syfta på en annan process i vardagliga situationer (till exempel när man måste lösa ett vardagsproblem som att bilen inte startar) än i musikaliska sammanhang, som till exempel när B svarade spontant att hon improviserar jättemycket i sitt didaktiska arbete med sina studenter. När jag intervjuade mina informanter fick jag till en början väldigt öppna och abstrakta svar om improvisation i det allmänna, utan att nödvändigtvis sätta in

det i ett konkret musikaliskt sammanhang. A beskrev improvisation som ett tillfälle att visa sitt innersta, att visa vem man verkligen är och refererar till renässans och barockmusik i detta sammanhang. Detta kan liknas vid Peters (2009) som skiljer mellan det givna materialet (*the given*) och det konstnärliga uttrycket som artisten lägger där i (*the there*). Bara en av tre definierade improvisation spontant till en konkret musikalisk praxis där improvisatören eller musikern improviserar genom att avvika från nottexten, det vill säga genom att spela någonting som inte är noterad (jämför definition av Sawyer, 2007).

6.1.2 Departure point-teorin

Nettl (1998) definierar i sin departure-point teori det som många av informanterna uttryckte under intervjuerna. Begrepp som *inspiration* och *lirka fram* eller *idé*, som en beskrivning till en utgångspunkt för improvisation var ett återkommande tema för alla deltagande lärare.

Samtliga informanter beskrev just detta fenomen att man, som lärare eller musiker, letar efter en *tråd*:

(...)en tråd då där jag kan börja att nysta igång och få ettett helt garnnystan (B).

I didaktiska såväl som i musikaliska sammanhang uttryckte informanterna att improvisation för dem, ses som ett *växelspel*, *någonting* som kommer från *någonting* annat. Det är precis vid den punkten där Nettl (1998) drar gränsen mellan komposition och improvisation. Improvisation, som ofta beskrivs och definieras som komposition i stunden utgår enligt Nettl alltid ifrån en departure point medans en komposition skiljer sig åt på det sättet att den har sitt ursprung i en idé som är *ny*.

Ur detta genereras en ny fråga: Om Peters (2009) påstår att all improvisation uppstår i spänningsfältet mellan begränsning och möjlighet, hur mycket begränsning är då gynnsam för en improvisation att ta form? Hur många "ramar" ska ges, till vilken grad ska en improvisation begränsas av en tradition och hur mycket frihet ska man som improvisatör ändå känna? Många försök till att utöka friheten för den klassiska musikern har gjorts (Bailey, 1992) och uppmärksammats, men det är det notbundna spelet som ännu representerar standarden hur klassisk musik skapas och spelas.

6.2 Improvisation och musicerandet

Här diskuteras hur improvisation och det klassiska musicerandet står i förhållande till varandra och hur detta kan ha förändrats under tiden ur ett historiskt perspektiv.

Improvisation har tidigare varit en självklar del av musicerandet och en grundläggande färdighet hos varje musiker. (Klingfors, 2016; Bailey, 1992; Johansson, 2008). Under tidens gång försvann denna tradition inom den västerländska konstmusiken (Johansson, 2008), vars musiker än idag spelar musik från renässans och barocktiden och framåt, dock ofta utan att kunna improvisera. Att försöka kartlägga alla anledningar till den här utvecklingen och att diskutera de skulle helt klart spränga ramen för det här arbetet. Därför kommer det gås in på enbart några få utifrån den valda litteraturen och resultatet av intervjuerna.

Improvisation var inte bara en självklarhet för musiker förr i tiden. Det var till och med så att publiken hade ett annat förhållningssätt inför ett framträdande, att man var förberedd på det oförberedda (Dolan 2005, refererat i Johansson, 2008, s. 15).

Ett återkommande innehåll i intervjuerna var att improvisation, eller åtminstone gehörsbaserad spel utan noter, gynnar växelspelet musiker sinsemellan och mellan musiker och publik. Det är inte sagt att detta inte skulle vara möjligt överhuvudtaget vid spel efter noter, då detta växelspel kanske skulle kunna yttra sig i andra former och skepnader. Men det finns ett ställningstagande i informanternas svar som helt klart säger att improvisation och/eller gehörsspel förbättrar förutsättningarna för detta växelspel att äga rum och ta plats i framträdandet. En stor faktor i detta är säkerligen också att vid spel utan noter, så har musikern större frihet att förflytta sitt visuella fokus till att kommunicera med andra medmusiker och publiken.

Om man nu antar att kommunikationen och växelspelet mellan musiker och publik är en avgörande och tillåtande faktor och som kan tjäna som inspirationskälla (*departure point*) till en lyckad improvisation, så kan en förklaring till att det inte improviseras på samma sätt längre vara just det: att publiken i sin attityd inte är förberedd på det längre, att förväntningar inför ett framträdande från publikens sida inte längre stämmer överens med det "gamla" idealet om ett kreativt och improvisatoriskt framträdande. Några av informanterna hävdade trots detta att det är just växelspelet med publiken, det vill säga när musikern får tillbaka en reaktion från publiken, som kan vara en stor källa till inspiration även idag. I det här fallet hade det varit intressant att närmare undersöka hur publikens attityd inför ett konsertbesök har förändrats under tiden. Det

har tidigare konstaterats att i samband med notskriftens uppkomst så förändrades synen på musik i västvärlden som satte kompositörens verk i fokus (Bailey, 1992; Sawyer, 2007). Det kan antas att detta medförde en ny seriösitet och ett ingjutande av respekt med sig, vilket skulle kunna ha begränsad publikens utrymme att interagera både med varandra och med musikerna på scenen inom västerländska konstmusiksammanhang.

Med detta i åtanke ställer sig naturligtvis frågan: Är det en anledning till minskad improvisation, eller är det snarare ett symptom, en följd utav den ökade perfektionism som traditionen har kommit att kretsa kring på 1900-talet och framåt?

En möjlig orsak till detta förhållningssätt, den ökande perfektionism, kan vara, som pianisten Robert Levin (Bailey & Marre, 1992) påstår, utvecklingen av inspelningstekniken från 1900-talet och framåt. Teknologin har förändrat vårt sätt att närma oss och lyssna på musik på det viset att publiken tar med sig ett förutfattat ideal in till konserterna. Genom att kunna lyssna på ett mångtal av olika inspelningar av ett och samma verk hemma skapas förväntningar inför konsertbesöket.

Både A och C lyfte fram en annan aspekt som kan ha bidragit till improvisation har minskat inom den klassiska musiken. Faktumet att avståndet mellan musikutövare och kompositör har ökat successivt under det senaste decenniet (Bailey, 1992; Sawyer, 2007), att musiker komponerar mindre och mindre och på så vis tappar denna vana tillika färdighet. Båda informanterna nämnde i detta sammanhang renässans- och barockmusik som exempel för stilar i den klassiska traditionen som lämnar större frihet för musikern.

6.3 Improvisation och undervisning

Sawyer (2007) belyser improvisation ur ett musikdidaktiskt perspektiv och hävdar att improvisation, enligt hans definition, inte lärs ut och ej heller är en del av den institutionaliserade, klassiska musikundervisningen.

Informanterna har ett annorlunda perspektiv på det viset, då de som förut konstaterat definierar improvisationsbegreppet bredare, jämförbar med Johanssons (2008) "expansive approach to written music". Johanssons modell skapar länkar och visar samband mellan notspelet och den gehörsbaserade improvisationen. Det framgår ur informanternas svar att i deras verkningsområde så rör de sig mest inom den givna texten av ett verk och att improvisationen då består i att tolka

ett stycke spontant på olika sätt eller att göra tillrättalagda och i kontexten förberedda variationer. Undantaget här bildar informant B vars sångstudenter har workshops där de improviserar utan någon nottext. B uttrycker att de basala kunskaper som teknik och dylikt ska vara på plats först, går dock aldrig närmare in på *hur* detta behandlas i undervisningen, och vilka strategier och metoder som tas till för att förmedla den slags improvisation som det är tal om. B talar istället mycket om att “våga” och “släppa loss” och att man måste få kontakt med sina känslor och sig själv. Att informanten riktar sitt fokus så centrerad kring dessa frågor tyder på ett annorlunda didaktiska förhållningssätt mot improvisation jämfört med Sawyers (2007) som knyter improvisation till musikteori, gehör och modellen om de fyra grundläggande färdigheter, om att förstå musikaliska strukturer i sina beståndsdelar harmoni, rytm och melodi. Att “våga”, “släppa loss” och att få kontakt med sina känslor är såklart avgörande när det gäller att improvisera menar även Riveire (2006). Samtliga informanter uttrycker att improvisation helt klart ingår i deras musicerande samt i deras undervisning utan att det nödvändigtvis ingår som ett eget delmål i undervisningen. A ifrågasätter behovet av att kunna teori såsom kyrkotonarter och harmonilära applicerat på instrumentet inom den klassiska musiken, vilket återspeglar den noterade traditionen som han själv är fostrad i och där dessa färdigheter inte verkar efterfrågas. Informanterna A och B uttrycker att improvisation i deras verksamhet som lärare handlar mestadels om variationstekniker och att göra små ändringar i ett stycke. Enligt egna utsagor saknar de själva vanan till att improvisera helt fritt och A ifrågasätter även behovet av att kunna improvisera fritt inom den klassiska genren. Faktumet att samtliga informanter benämner sin egen musikaliska bakgrund inklusive den egna utbildningen som en avgörande faktor för hur de ser på musik idag, återspeglar sättet hur den noterade traditionen hålls levande.

6.4 Sluttankar och reflektion

Att skriva det här arbetet var både givande och frigörande för mig som musiker och student. Det gav mig möjligheten att tänka, reflektera och utforska ett ämne som jag sedan länge varit intresserad av. Min egen attityd och uppfattning kring vad improvisation *är* har utvecklats till den graden att jag nu ser att *improvisation* är ett stort begrepp som kan tolkas och uppfattas på många olika sätt, både musikaliskt och utanför musiken. Tolkningarna av begreppet kan skilja sig åt

drastiskt från individ till individ som intervjuresultaten har visat tydligt. Det finns inga restriktioner kring vad som *är* en erkänd improvisation eller inte mer än möjligtvis några genrespecifika normer och riktlinjer inom musiken. Improvisation finns i alla jordens musiktraditioner (Bailey, 1992; Nettl, 1998). Såsom Johansson (2008) menar, och som informanternas svar återspeglar, behöver improvisation inte nödvändigtvis innebära att avvika från nottexten. Improvisationen kan yttra sig i detaljer, från en liten dragning i en frasering eller en spontan ändring av dynamik till att lämna nottexten helt, att "hitta på" i stunden. Sawyer (2007) menar att den klassiska musiken idag, och in synnerhet den klassiska musikutbildningen, är unika i att försumma improvisation som en självklar del av musicerande utifrån Sawyers egen definition av improvisation. En definition där improvisation handlar om att spela fritt från nottexten men där man samtidigt förhåller sig till respektive genres konventioner och ramar och där improvisationen bottenar i en djupare förståelse av musiken. Jag själv delar till en viss grad Sawyers (2007) ståndpunkt om att improvisation enligt hans definition försummas inom vissa delar av den klassiska musikutbildningen idag. Informanternas utsagor delvis bekräftar detta (läs huvudsakligen A och C's utsagor), men stämmer delvis även inte överens med detta (läs huvudsakligen B's utsagor), vilket gör det svårt att dra några generella slutsatser. Inom loppet av intervjuerna så blandades begrepp som tolkning, improvisation och gehörsspel och användes emellanåt som synonymer av informanterna, vilket kan liknas med Peters filosofi om improvisation där materie, till exempel ett stycke, transformeras till något konstnärligt när artisten lägger in ett uttryck i stunden (*the there into the given*). Improvisation som begrepp är ej tydligt definierad och kan innebära många olika processer (Nettl, 1998; Peters 2009). Den gemensamma nämnaren i alla dessa processer verkar ligga i att alla innehåller något *spontan*. Det som skiljer åt de olika former av improvisation är graden av spontanitet de innehåller. Jag som blivande musiklärare ser även en enorm potential i att använda improvisation som ett didaktiskt verktyg, för att förmedla och internalisera kunskap som harmonilära, rytm, puls och melodispel, som Sawyer (2007) ger exempel på.

Ett spännande koncept som jag har stött på i samband med detta presenteras i *Music theory through improvisation*. Edward Sarath (2010) presenterar i boken övningar som är, som författaren kallar det, *trans-stilistiska* och som riktar sig till studenter oberoende genre. Övningarna ska hjälpa studenten att lära sig och få en djupare förståelse för musikteori på det egna instrumentet och skulle kunna ses som en konkret omsättning av Sawyer's (2007) principer

för att lära sig improvisera.

B's utsagor belyser att improvisation även kan vara starkt förankrad i en viss attityd, en inställning gentemot hur man tar sig an och spelar musik. Att *våga* och *släppa loss* är centrala begrepp i att behandla musik med en friare attityd i undervisningssammanhang, menar även Riveire (2006).

Det som skulle vara intressant att undersöka vidare är sambandet mellan improvisation och musikteori ett koncept som Sarath (2010) har tagit upp i sin bok *Music theory through improvisation*. Jag skulle vilja undersöka sambanden mellan en musikers teoretiska kunskaper (även praktiskt, internaliserad/inövad på instrumentet) och dennes förmåga att improvisera. En vidare intressant aspekt i detta är det inre örat. Hur stor roll spelar en musikers musikaliska gehör, det vill säga förmågan att föreställa sig och urskilja harmonier, melodier med mera, jämfört med dennes teoretiska kunskaper när det kommer till improvisation? Hur samverkar det inre (intuitiva?) hörandet med ens intellektuella förståelse av musik i praktiken?

REFERENSER

Bailey, D. (1992). *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press.

Bailey, D (Författare) & Marre, J (Producent). (1992). *On the edge- Improvisation in music. Passing it on*. [Dokumentärfilm]. Great Britain: Channel 4.

Bryman, Alan. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber.

Johansson, K. (2008). *Organ improvisation - activity, action and rhetorical practice*. Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University.

Klingfors, G. (2016). *Rock och jazz – inte klassisk musik – bär vårt musikarv*.
<http://www.svd.se/rock-och-jazz--inte-klassisk-musik--bar-vart-musikarv/om/debatten-om-klassisk-musik> (hämtad 2016-12-31)

Kjellberg, E. (u.å.) <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/improvisation> (hämtad 2016-11-03)

Nettl, B. (1998). An art neglected in scholarship. In B. Nettl & M. Russell (Eds.), *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Peters, G. (2009). *The Philosophy of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Riveire, J. (2006). *Using Improvisation as a Teaching Strategy*. *Music Educators Journal*, 92(3), s. 40–45. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3401139>

Sarath, E. (2010). *Music theory through improvisation [Elektronisk resurs] : a new approach to musicianship training*. New York: Routledge.

Sawyer, K. (2007). *Improvisation and Teaching. Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, 3(2). doi:<http://dx.doi.org/10.21083/csieci.v3i2.380>

Vetenskapsrådet (2002). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Stockholm: Vetenskapsrådet.