



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp  
Vårterminen 2016  
Läroprocesser i musik  
Viktor Jansåker

## **Perspektiv på jazzimprovisatörers läroprocesser - Intervjuer med fem jazzmusiker**

Handledare: Stefan Östersjö



## **Sammanfattning**

Titel: Perspektiv på jazzimprovisatörers läroprocesser – Intervjuer med fem jazzmusiker

Författare: Viktor Jansåker

Denna studie undersöker vilka metoder professionella jazzmusiker använder för att utveckla sin förmåga att improvisera. Genom fem djupintervjuer med musiker har jag undersökt vilka strategier som används och analyserat intervjuerna genom öppen kodning. Respondenterna består av två pianister, en trumpetare och vokalist, en trummis och en gitarrist. Resultatet presenteras utifrån viktiga teman i intervjuerna. Studiens resultat visar att respondenterna använder ett antal strategier för att utvecklas som improvisatörer och för att utveckla sin musikaliska vokabulär. Resultatet kan användas som utgångspunkt för pedagogik i improvisation på exempelvis gymnasiet.

## **Abstract**

Title: Perspectives on jazz improvisers' learning processes– Interviews with five jazz musicians

Author: Viktor Jansåker

This study investigates which strategies professional jazz musicians use to develop their ability to improvise. By doing in-depth interviews with five musicians I have investigated which strategies that are used, and analysed the data by open coding. The respondents were two pianists, one trumpet player and vocalist, one drummer and one guitarist. The result is presented with the important themes that appeared when analysing the interviews. The result of the study shows that the respondents use a number of strategies to develop their ability to improvise and to develop their musical vocabulary. The result can be used as pedagogy for improvisation at various levels.

# Innehållsförteckning

<b>Inledning</b> .....	<b>5</b>
<b>Syfte och forskningsfrågor</b> .....	<b>6</b>
<b>Begreppsbyggnad och tidigare forskning</b> .....	<b>7</b>
Ett genreöverskridande perspektiv på övning .....	7
Musikalisk vokabulär .....	9
Improvisation .....	11
Improvisation på Estetiska Programmet .....	12
Lyssnande och jazzimprovisation .....	13
Samspel i jazzimprovisation .....	16
Kreativitet och intuition i jazzimprovisation .....	16
Att inkorporera nytt material i sin improvisation .....	18
<b>Metodkapitel</b> .....	<b>20</b>
Metodologiska överväganden .....	20
<b>Studiens design och genomförande</b> .....	<b>22</b>
Kvalitativa intervjuer som metod för datainsamling .....	22
Beskrivning av informanterna .....	23
Analys av data .....	23
Etiska överväganden .....	23
<b>Resultat</b> .....	<b>25</b>
Att improvisera är att skapa i stunden .....	25
Att träna sin kreativitet .....	27
Samspel påverkar improvisationen .....	27
Frasering – hur du presenterar tonerna .....	28
Lyssna för musikalisk öppenhet och lär dig bemästra ditt inre hörande .....	29
Din inställning påverkar improvisationen .....	31
Improvisera, bryt dina vanor och hitta nya vägar .....	34
Luststyrt lärande är viktigt .....	35
Att medvetet inkorporera nytt material i sin improvisation .....	36
<b>Resultatdiskussion</b> .....	<b>39</b>
Språk som metafor för improvisation .....	39
Lyssnande .....	41
Luststyrt lärande .....	43
<b>Vidare forskning</b> .....	<b>45</b>
<b>Referenser</b> .....	<b>46</b>
<b>Samtyckesblankett</b> .....	<b>49</b>

# Inledning

En gång undervisade jag en elev i gitarr. Eleven hade kommit ovanligt långt i sin musikaliska och hantverksmässiga utveckling på sitt instrument. Detta gällde både samspel och stor stilkännedom inom ett antal genrer men även rent tekniska aspekter såsom gehör, teori och teknik på instrumentet. Eleven kunde obehindrat och felfritt utföra spektakulära löpningar på gitarrhalsen utan att behöva anstränga sig, vilket visade att det låg många timmars koncentrerad övning bakom.

Ganska snart upptäckte jag att det fanns ett stort glapp mellan vad eleven kunde utföra och hade automatiserat på sitt instrument och vad som kom ut i musikaliska situationer, där eleven improviserade och inte hade möjlighet att planera vad hen skulle spela i förväg. Endast en mycket liten del, av det som eleven så enkelt kunde utföra på sitt instrument, kom ut då eleven improviserade. Det som förbryllade mig var att eleven, trots att hen uppenbarligen spenderade mycket tid på att öva, komponera och spela med andra, inte kunde inkorporera materialet i sitt spel på ett naturligt sätt. Eleven kom inte åt det den övade på i ett kreativt tillstånd.

För mig som observerande gitarrpedagog blev det tydligt att det var något som saknades i elevens arbetssätt. Den så viktiga inre motivationen fanns där och jag visste att eleven spenderade mycket tid på målinriktad övning. Eleven hade goda förutsättningar på många olika musikaliska områden och en stor ambition att utvecklas. Jag upplevde också att eleven hade en öppenhet och vilja att lyssna på råd från mig som lärare.

Det som saknades var helt enkelt strategierna för att kunna uttrycka sig med de nya musikaliska beståndsdelarna i olika musikaliska situationer. Jag upplevde att det som eleven behövde var att lära sig att spela sina löpningar utan att planera det i förväg. Eller om man vill vända på det, eleven behövde lära sig att improvisera med sina musikaliska verktyg.

## Syfte och forskningsfrågor

Syftet med min studie är att hitta konkreta strategier som kan hjälpa elever i en liknande situation att utveckla sin musikaliska vokabulär och att inkorporera nytt musikaliskt material i sitt spel. För att åstadkomma detta ville jag undersöka vilka strategier professionella jazzmusiker använder för att utveckla sin förmåga att improvisera och för att inkorporera nya musikaliska beståndsdelar i sina improvisationer. Målet är att hitta konkreta strategier för att hjälpa framtida elever att både utveckla sin förmåga att improvisera och att utveckla det tonspråk de använder då de improviserar. I arbetet har jag, för att avgränsa undersökningen, valt att fokusera på improvisation inom genren jazz. Detta syfte kan konkretiseras genom följande forskningsfråga:

Hur övar professionella jazzmusiker för att utveckla sin förmåga att improvisera?

# Begreppsbildning och tidigare forskning

I följande avsnitt ger jag en överblick över tidigare litteratur och forskning på området samt definierar för undersökningen viktiga begrepp.

## Ett genreöverskridande perspektiv på övning

En övervägande del av den forskning som gjorts på övning har fokuserat på klassisk musik (Nielsen, 2015; Tarr 2016). Samtidigt har några jämförande studier visat på några viktiga likheter och olikheter mellan studenters övning inom klassisk musik, folkmusik och jazz. Flera studier visar på hur klassiska musiker fokuserar på individuell övning medan studenter i jazz- och folkmusik lägger mer vikt vid ensemblespel. Klassiska musiker övar även flera timmar per dag än musiker i andra genrer (Nielsen, 2015). Samtidigt finns också vissa viktiga likheter, där förmåga till självvärdering och planering av övning utmärker mer avancerade studenter i alla genrer (Nielsen, 2015; Zhukov, 2009).

I en intervjustudie med sex professionella jazzmusiker har Christopher Tarr bidragit med en av de mer substantiella utforskningarna av professionella jazzmusikers strategier för övning. Ett av de problem som Tarr vill närma sig är hur många musiker, såväl studenter som professionella musiker, har lagt ner mycket tid på att öva men att de trots det inte kan uttrycka sig i musikaliska situationer:

Some musicians, students and professionals who have spent many hours practising are still not able to express themselves fully when performing; that is to say that they cannot transfer their practice into successful performance, in a sense they are practice professionals who are only comfortable and at ease when practising on their own (Tarr 2016 s. 5).

Tarr (2016) nämner ett antal faktorer som enligt hans intervjustudie är extra viktiga för att någon ska utvecklas som jazzimprovisatör. Han rekommenderar den som vill bli bra på att improvisera i jazzgenren att lära sig så mycket som möjligt på gehör.

The goal of learning by ear is to build fundamental ear to instrument connection, which is vital if an instrumentalist is to reach a high level as an improviser (Tarr, 2016 s 115).

Zhukov (2009) påpekar i en litteraturstudie av pedagogisk forskning på övning att de flesta studenter tycks se övning som en individuell aktivitet. Många studier bekräftar dock att en mer dynamisk utveckling kan uppnås genom att utvidga övningssituationer till interaktion med medmusiker och lärare. Tarr (2016) menar även att för att lära sig att improvisera är det avgörande att vidga sina lärprocesser från individuell övning till gemensamt lärande:

It is recommended that in order to be able to improvise in a performance environment and play "in the moment", improvising "in the moment" must also be practised. The act of true improvisation may be inhibited by conscious thought and as reoccurring thought patterns are intrinsic to the human condition, the act of 'not thinking' must be practised so that an optimal mental state can be transferred to improvising in a performance situation (Tarr 2016 s.115-116).

Oavsett genre så tycks informellt musicierande vara en viktig faktor i övning i alla genrer, men en aspekt som lätt blir förbisedd i studier av övning. Tarr (2016) beskriver hur jazzpedagogik har förändrats i ett historiskt perspektiv.

The earliest teaching of jazz music was mainly through an informal mentor system, where improvisation was largely learned by ear. During the late 1940s as university courses first began to include jazz in their music programs, they maintained a Western art pedagogical approach. Language was learnt from score and improvisation was systemized into a theoretical system largely based on chord scale harmony, meaning that every type of chord quality corresponded with a limited number of scale choices. The informal approach that underpinned the beginnings of the music became clouded in a Western art approach valuing reading and memorization, and the ear to instrument connection was marginalized. Although this is now being remedied, there are still a large number of theoretical improvisation resources from this era underpinning improvisation practice (Tarr 2016, s 108-109).

Werner (1996) menar att jazzens utbildningssystem är fullt av studenter som till en följd av utbildningarnas utformning fått dysfunktionella läroprocesser. Som exempel nämner han att många jazzstudenter dels lägger stort fokus på komplexa element och hoppar över viktiga fundament, dels att många lägger för lite tid på för många saker. Om man som student måste följa en viss kursplan och läsa ett



visst antal kurser finns en risk att man inte hinner ägna den tid som behövs för att man ska kunna tillgodogöra sig kunskaperna innan man går vidare till ett nytt övningsområde. Werner (1996) menar att det är bättre att fokusera på färre övningsområden och lägga tid på dem till dess att man har lärt sig bemästra dem. Om informella lärprocesser kan komma till större användning även i musikskolor och högskoleutbildningar finns möjlighet för jazzpedagogiken att återvända till viktiga rötter i traditionen.

## **Musikalisk vokabulär**

Jag har valt att använda uttrycket ”musikalisk vokabulär” för att beskriva det som den repertoar inom en eller flera musikaliska stilar som musiker använder i sina improvisationer. Jag har försökt hitta ett uttryck som beskriver det musikaliska ordförråd som en musiker har. Kopplingen mellan att tala ett språk och att improvisera är något som framkommit tydligt i min undersökning och därför passar det bra att definiera uttrycket ”musikalisk vokabulär” utifrån Nationalencyklopedins definition av språkligt ordförråd.

Hos den *enskilde språkbrukaren* brukar man skilja mellan aktivt och passivt ordförråd. Orden i det *aktiva* förrådet är sådana ord som språkbrukare använder eller kan använda när de talar eller skriver.[...] (Nationalencyklopedin 2017).

Nationalencyklopedins definition av vokabulär är ”den mängd olika ord som finns inom ett språk eller som en person behärskar på detta språk” (Nationalencyklopedin 2017), och i arbetets frågeställning syftar jag på den musikaliska vokabulär som en enskild musiker behärskar, oberoende av vilket idiom hen verkar inom. För att ännu mer specifikt beskriva kopplingen mellan Nationalencyklopedins definition av ordförråd och arbetets betydelse av ”musikalisk vokabulär” så är det det aktiva förrådet av musikaliska beståndsdelar som en enskild musiker använder eller kan använda när de improviserar som jag syftar på i arbetet.

Bebop is a language, for example. [...] ... it comes down to being a rhythmic and melodic language. If you relate to it as language, and not style, you can personalize it more easily. If you master that language, you can use it to say anything you want

(Werner 1996 s. 48).

Språk används också ofta som en metafor för tonspråk inom en viss genre, exempelvis Bebop-språk. I uppsatsen syftar jag inte på något specifikt musikaliskt tonspråk, utan till den enskilde musikerns tonspråk, som ju kan bestå av ett visst idiom eller en blandning av olika idiom om inte annat anges. Werner (1996) lyfter också fram ett annat perspektiv på kopplingen mellan att prata och att improvisera, då han menar att det är lika naturligt att spela musik som att prata, och att om man kan prata så kan man spela musik. En musikalisk vokabulär kan dock förstås som något mer sammansatt, kanske snarare som vad Göran Folkestad kallar ”personal inner musical library”. Han beskriver detta på följande vis:

In short, *personal* refers to Polanyi’s thesis that all knowledge is personally acquired and unique. *Inner* indicates that the musical library is not an ordinary collection of records and musical scores - which by tradition is understood as a musical library – but comprises all the musical experiences of a person’s mind and body. The word *library* points to how all musical experiences, just like all recordings, scores and books, in an ordinary musical library, are present and accessible even when they are not in focus. (Folkestad, 2012, s 198)

Nachmanovitch (1990) menar att varje konversation är en form av jazz, då aktiviteten innefattar skapande i stunden och ett samspel mellan människor. Även Tarr (2016) beskriver en likhet mellan verbal kommunikation och jazzimprovisation:

Jazz improvisation calls upon the performer to spontaneously create a musical line within a defined harmonic structure in real time, while interacting with other musicians. As in conversation, there is dialogue and a developing narrative. This complex task requires specific and targeted strategies that differ from practice methods that only focus on the performance of written music (Tarr 2016 s 9).

Robinson (2009) menar att ingen lär oss att prata som barn, inte ens våra föräldrar. Enligt honom är ett språk för komplext, subtilt och för fullt av variationer för att någon ska kunna lära ut det formellt till ett barn. Föräldrarna fungerar som vägledare och

hjälpers kanske till genom att rätta och uppmuntra längs vägen, men barn lär sig enligt Robinson (2009) inte genom instruktioner utan genom att härma och att själva dra slutsatser. Robinson (2009) menar att alla föds med en djup, instinktiv kapacitet för språk och att den är lika naturlig som att andas. Detta perspektiv på läroprocesser för mänskliga språk går att applicera på de processer som uppkommer när man lär sig ett musikaliskt språk. Exempelvis är imitation ett vanligt arbetssätt bland jazzmusiker. Imitation kan för en musiker innebära att man lyssnar på, kopierar och analyserar en musikalisk förebilds improvisationer.

## **Improvisation**

Ordet improvisation kan ha många olika betydelser beroende på i vilken kontext begreppet används. I detta arbetet syftar jag, när inte annat nämns, på jazzimprovisation. Nationalencyklopedins (2016) förklaring av begreppet improvisation i musiksammanhang är ”en ofta använd benämning på det oförutsedda, oplanerade och spontana i ett musikaliskt framförande”. Beskrivningen öppnar upp för att vissa delar av ett musikaliskt förlopp kan vara planerade i förväg och då inte improviserade, men att andra delar eller parametrar av samma förlopp vara improviserade.

Brad Mehldau (u.å.) beskriver tre typer av jazzimprovisatörer; intuitiva, kontraintuitiva, och de som växlar mellan det intuitiva och kontraintuitiva från ett ögonblick till ett annat. Enligt Mehldau är den intuitiva improvisatören i kontakt med sin inspiration och idéer flödar fritt utan hinder. Musikern hör något inom sig och spelar detta i realtid. Den kontraintuitiva improvisatören beskriver Mehldau som ett mer tänkande och planerande förhållningssätt. Mehldau (u.å.) menar att det ultimata är att kunna växla mellan dessa två förhållningssätt.

Pros: In the moment, in touch with the source of one's inspiration. And if the source becomes obscured, if the light flickers a little, jump to a counter-intuitive approach; that way you will not repeat yourself too often, get bored, and become boring. Then remain open – and the inspiration will return.

Cons? None. The very process of switching between the head and the heart yields a multi-dimensional listening experience in itself. It insures variety. It's what the great improvisers are doing – they're constantly hopscotching between the intuitive and counter-intuitive approach (Mehldau, u.å.)

Werner (1996) menar att improvisation, i musik, handlar om att hoppa från en ton till en annan utan att tänka eller förbereda för det. Pianisten Herbie Hancock, en av vår tids största jazzmusiker, nämner i boken *Possibilities* (2014) även att improvisation i musik till stor del handlar om att vara i nuet och att utforska.

Improvisation- truly being in the moment- means exploring what you don't know. It means going into that dark room where you don't recognize things. It means operation on the recall part of your brain, a sort of muscle memory, and allowing your gut to take precedence over your brain. This is something I still work on every day: learning to get out of my own way. It's not easy, but the times when you can do that are truly magical. Improvising is like opening a wonderful box where everything is always new. You'll never get bored, because what that box contains is different every single time (Hancock 2014 s.23).

Att definiera jazzimprovisation vare sig som mental företeelse eller som musikaliska idiom är inte lätt men några ytterligare ansatser görs nedan i detta kapitel. Där kommer jag framförallt närma mig begreppen lyssnande, samspel, kreativitet och intuition.

## **Improvisation på Estetiska Programmet**

Begreppet improvisation förekommer i kursplanen till Ensemble 2 där ett av de centrala innehållen är ”grundläggande improvisation inom valda ensembleformer och genrer”(Skolverket). Följande kunskapskrav för improvisation anges.

### **Betyget E**

Eleven gör styrda, korta improvisationer i den valda genrens stil, alternativt de valda genrernas stilar[...]

### **Betyget C**

Eleven gör styrda, längre improvisationer i den valda genrens stil, alternativt de valda genrernas stilar[...]

### **Betyget A**

Eleven gör fria, längre improvisationer i den valda genrens stil, alternativt de valda genrernas stilar[...].

I kursen Musikimprovisation nämns bland annat följande punkter i kursens centrala innehåll.

- [...] Musikteoretiska begrepp till grund för improvisation.
- Fria improvisationer, musikalisk lek och spontanitet.
- Experimenterande med musikaliskt material.
- Byggstenar för improvisation, till exempel modus, skalor och musikaliska former.
- Fri improvisation.
- Interaktion, samspel och kommunikation med medmusiker (Skolverket 2011).

I exempelvis kurserna Instrument och Sång 1, 2 och 3 nämns inte begreppet improvisation men blir istället aktuellt utifrån de genrer varje elev fördjupar sig i. I Estetiska programmets examensmål nämns att ”kreativitet, nyfikenhet, kommunikation, samspel samt förmåga till eget skapande och framförande ska vara centralt i utbildningen”(Skolverket 2011). Då många eftergymnasiala musikutbildningar på folkhögskole- och universitetsnivå inriktar sig på jazz och improvisationsmusik finns det anledning att anta att många elever även på gymnasiet vill förbereda sig inför dessa.

## **Lyssnande och jazzimprovisation**

Olika former av lyssnande har en viktig betydelse i jazzimprovisation och i de läroprocesser som äger rum då musiker tränar sin förmåga att improvisera (Tarr 2016, Werner 1996, Hancock 2014). De Bézenac och Swindells (2009) påvisade i en jämförande studie att jazzstudenter i genomsnitt lyssnade på musik nästa fjorton timmar i veckan, jämfört med mindre än tre timmar för studenter som spelade klassisk musik. De menar vidare att detta musiklyssnande karaktäriseras av en särskild avsiktlighet (purposive listening) där inspelningar blir till ett slags ”klingande partitur” till den musik de studerar (De Bézenac och Swindells, 2009). Gehörsinläring är alltså en central faktor för en jazzstudent, vilket även framhålls av Christopher Tarr:

Music is sound, and the ear, not the eye, deals with this in the first instance. The jazz style traditionally relies much more on learning and playing by ear than on

reading the written note (Tarr 2016 s 19).

Tarr (2016) menar vidare att det är omöjligt att nå en hög nivå som jazzimprovisatör utan att absorbera språket genom att transkribera. Enligt Tarr (2016) kännetecknas jazzimprovisation på hög nivå bland annat av förmågan att kunna interagera med andra musiker i en improviserad musikaliskt situation. Tarr (2016) betonar att man även lär sig om konventioner för samspel och annat genom att transkribera, eftersom man då lyssnar upprepade tillfällen på samma stycke musik, vilket leder till att man uppfattar fler detaljer.

Herbie Hancock (2014) beskriver hur han lärde sig improvisera genom att lyssna på inspelningar och imitera det han gillade.

I kept working to find the phrases I liked, and then I'd transcribe them onto music paper. I didn't know it at the time, but I was also doing ear training. – I was sharpening my relative pitch at the same time I was learning the phrases. I did this for hours each day, branching beyond George Shearing into other players, like Erroll Garner and Oscar Peterson. The more I learned, the more I wanted to learn (Hancock 2014 s. 22).

Hancock (2014) nämner ett liknande förhållningssätt till hur han råder unga musiker att lära sig improvisera.

Find a player you like, and then copy what he or she is doing. That analytical, mechanical approach will enable you to learn the basics, but then the trick will be to figure out how to not get stuck in copying. You have to start creating your own lines, to find your own voice (Hancock 2014 s. 22).

Samtidigt kan transkription av andra musikers solon ge upphov till ett samspel mellan lyssnande och notbaserat lärande. Nielsen (2015) noterar i en studie av musikhögskolestudenters övning hur gehörsbaserade och partiturbaserade strategier kan överlappa i studenters övningsstrategier. Liknande observationer av hur övningsstrategier blir alltmer likartade oavsett genre har gjorts i många studier (Nielsen, 2015).

Tarr (2016) menar att länken mellan instrumentet och det inre hörandet samt gehörsbaserade övningsmetoder historiskt sett har varit viktigt för jazzmusiker:

[...] historical and anecdotal evidence from the most advanced jazz artists suggests that they rely much more on instrument to ear connection and on aural practice methods. These unique performance criteria require specialized practice strategies, although research into this area appears to be lacking (Tarr 2016 s. 29-30)

Jazzmusiker talar ofta om att ”spela det man hör”. Det syftas då till att en enskild musiker spelar det hen hör inom sig då hen spelar, nämligen det inre lyssnandet. Det inre lyssnandet kan man använda både då man improviserar och då man komponerar musik. Hancock (2014) beskriver hur han fick rådet att använda sig av sitt inre lyssnande i sitt komponerande, eftersom det ger andra möjligheter än om man låter instrumentet styra vad man spelar.

Herbie, here’s what you have to do. ”First you have to get away from the piano”. He told me to write the arrangements without sitting at the piano, just hearing the various instruments in my head. ”If you do that”, he told me, ”you won’t be just duplicating your piano lines.” I had never written an arrangement that way so it wasn’t going to be easy. (Hancock 2014 s 103)

Tarr (2016) menar att jazzimprovisatörer på en hög nivå har en länk mellan det inre lyssnandet och muskelminnet på instrumentet.

For elite jazz performers there is a connection, however, between muscle memory and aural memory, which allows the body to play pre-heard patterns and also to experience a mechanical response (Tarr 2016 s 19).

Lyssnande är alltså centralt, vilket kan observeras i det gradvisa inkorporerandet av en musikalisk tradition, där lyssnandet kan förstärkas genom att transkribera material för spel på det egna instrumentet. Vidare är det inre lyssnandet, och helt specifikt hur det sätts i relation till spel på det egna instrumentet en central faktor för övande och musikskapande inom jazzen. Men det finns också en tredje faktor av lyssnandet: i samspelet med andra musiker.

## Samspel i jazzimprovisation

Enligt Tarr (2016) kräver jazzimprovisation förmågan att komponera en musikalisk idé i realtid, och samtidigt kommunicera med andra i grupp. Därför menar Tarr (2016) att det är viktigt att beakta samspelets roll när man diskuterar strategier för att utveckla förmågan att improvisera. Han nämner att interaktion mellan ensemblemedlemmar inte går att öva på individuellt, och att det därför är en nödvändighet att spela med andra för att kunna utvecklas som improvisatör. Genom att musikaliskt interagera med andra musiker i en improviserad situation måste varje musiker hela tiden anpassa sig till ensemblens riktning, såväl rytmiskt som harmoniskt (Tarr, 2016).

I boken *Possibilities* (2014) beskriver Herbie Hancock en situation som uppstod då han spelade med Miles Davis. Hancock beskriver hur han under ett av Miles Davis solon av misstag, råkar spela helt fel ackord, på helt fel ställe: Miles gör en millisekunds paus och sedan spelar han några toner som mirakulöst får mitt ackord att låta rätt<sup>1</sup>.

Detta kan man kanske bäst förstå som en form av kreativt lyssnande, som en förmåga att komponera i ögonblicket (Tarr, 2016). Hancock (2014) beskriver detta som skillnaden mellan att agera eller endast reagera:

I'm reacting to what the rest of the band is playing, but if I'm only reacting, then I'm not really making a choice, so all the players must be ready to *act* as well as *react*. The players have to be talented enough, and confident enough, to do both (Hancock 2014 s.115).

## Kreativitet och intuition i jazzimprovisation

Nachmanovitch (1990) menar att det är omöjligt att prata om kreativitet utan att diskutera motsatsen, nämligen det kreativa flödets blockeringar. Han utvecklar resonemanget ytterligare och menar att en viktig del av den kreativa processen är att komma över olika typer av blockeringar som hindrar det kreativa flödet. Men enligt Nachmanovitch (1990) är detta ett mycket subtilt område och att varje person måste

---

<sup>1</sup> Min översättning, originalet lyder: "Miles pauses for a fraction of a second, and then he plays some notes that somehow, miraculously, make my chord sound right" (Hancock, 2014 s. 2).



hitta vilka sätt som funkar för dem, när det gäller att övervinna blockeringar. Trots det kan kunskap om dem och att de utgör en naturlig del av den kreativa processen oavsett område, hjälpa en person att ta sig förbi olika typer av hinder. Nachmanovitch (1990) menar vidare att kunskap om den kreativa processen aldrig kan bytas ut mot kreativitet, men kunskap om kreativitet kan vara en hjälp:

How does one learn improvisation? The only answer is to ask another question: What is stopping us? Spontaneous creation comes from our deepest being and is immaculately and originally ourselves. What we have to express is already with us, *is us*, so the work of creativity is not a matter of making the material come, but of unblocking the obstacles to its natural flow (Nachmanovitch 1990 s 10).

Werner (1996) menar att musik, oavsett genre, bör spelas utan inblandning av det medvetna tänkandet. Werner (1996) menar att både musikern och den som lyssnar går miste om något essentiellt i musiken, när den utförs på planerande och tänkande sätt. Istället menar han att man som musiker bör sträva efter att spela intuitivt och utan att flödet störs av analyserande tankar. Enligt Werner (1996) är det därför relevant att som musiker jobba mot att eliminera tankeprocesserna som stör utförandet. För Werner (1996) är det ultimata tillståndet för improvisation ett meditativt tillstånd.

Werner (1996) nämner hur förutfattade meningar om hur musiken ska låta kan påverka en musikers kreativitet negativt. Som exempel nämner han hur man ibland efter en lyckad spelning, i följande spelning vill återskapa samma musik igen. Problemet är då, menar Werner (1996), att man har skapat en förväntning på hur det ska bli redan innan man börjar spela och därför har man ingen möjlighet att låta musiken utvecklas i den riktning den vill.

As you play, there must be no intellectual interference. Intellect is good for picking out an instrument, teaching or getting to the gig on time. It's good for academia, it's good for practicing scales, reading books and studying. But it is not good for creating. Intellect has to surrender to instinct when it's time to play (Werner 1996 s.90).

I Nationalencyklopedin (2017) beskrivs intuition som ”förmåga till omedelbar uppfattning eller bedömning utan (medveten) tillgång till alla fakta; ofta i mots. till logiskt resonerande förmåga”. Det mentala tillståndet vid improvisation beskrivs av många som en viktig parameter för att kunna improvisera intuitivt (Tarr 2016, Werner 1996, Nachmanovitch 1990, Hancock 2014).

Authentic improvisation (improvising without conscious self-judgment) requires the ability to erase any expectation of a defined outcome, or any preconceived thought about what form the music will take, perhaps beyond the parameters of harmonic structure, instrumentation and the location of the performance (Tarr 2016 s 46- 47)

Nachmanovitch (1990) menar att förmågan att skapa konst till stor del beror på förmågan att lyssna på sin inre guidande röst. Improvisation handlar, enligt Nachmanovitch, om att agera på intuition i realtid. Resultatet i Tarrs (2016) intervjustudie med professionella musiker styrker detta resonemang där han konstaterar hur ”improvisation at this level is more automatic and intuitive rather than conscious or planned” (Tarr 2016 s 115).

Hancock (2014) beskriver ett kontrasterande perspektiv på hur man medvetet kan använda en viss inställning till musiken, för att på så sätt medvetet bryta sina musikaliska vanor. Han återger hur han tillsammans med Tony Williams inför en konsert bestämde att de skulle spela vad han kallar ”anti-music”, vilket betydde att om någon i bandet förväntade sig att de skulle spela något, så skulle de alltid spela det motsatta. Experimentet gick ut på att tvinga sig själv ut ur sin bekvämlighetszon och på så sätt bli friare. Resultatet går att höra på *Live at the Plugged Nickel* (Davis, 1965) och är ett bra exempel på hur man med små tankelekar kan hitta nya musikaliska uttryckssätt. Hancock (2014) menar också att det är viktigt att alltid utforska för att fortsätta vara kreativ.

### **Att inkorporera nytt material i sin improvisation**

I en mer övergripande studie av övning i olika discipliner konstaterar Leonard hur lärandet tenderar att röra sig i plåtår eller plötsliga språng. Likaledes ser han hur nya moment måste upprepas gång efter annan innan de är fullständigt inkorporerade. Detta

kan man även observera hos musiker: “We have to keep practicing an unfamiliar movement again and again until we “get it in the muscle memory” or “program it into the autopilot” (Leonard, 1991, s. 15). Enligt Werner (1996) ger inte ny kunskap om avancerad teori, eller nya musikaliska verktyg i sig, en musiker större frihet i sin improvisation. Men samtidigt påpekar han hur viktigt det är att uppnå en god teknik på sitt instrument för att kunna uttrycka sig.

Konsten är att tillskansa sig kunskap på ett som gör att man kommer åt det i sitt kreativa intuitiva tillstånd, där man inte behöver planera eller tänka på det. Samtidigt menar Werner (1996) att om du inte kan vara kreativ med de verktyg som du redan har, så kommer du inte heller bli mer kreativ med dina nya verktyg. Enligt Werner (1996) är det ett vanligt problem bland jazzmusiker att öva på saker som aldrig sedan dyker upp i deras spel.

Werner (1996) beskriver också hur man måste vara redo för att spela sådant som man övat på för att det ska komma ut naturligt. Som exempel nämner han hur en musiker kan frestas att vilja spela en fras hen övat på, på en spelning, men att om man var tvungen att tänka på frasen för att spela den, så var det inte redo att komma ut än.

If one combines masterful technique with the “channeling” of inspiration directly from within, the result can be awesome (I regard the execution of scales, chords, dynamics and expression as being “technical”) (Werner, 1996 s. 100).

Tarr (2016) och Zhukov (2009) pekar båda på hur nödvändigheten i att öva nya moment långsamt utgör en förutsättning för musikaliskt lärande oavsett genre. Att inkorporera nya material kräver således upprepad, långsam och metodisk övning, men också övning i spontant musicerande (Wener, 1996).

# Metodkapitel

Här presenterar jag mina val av forskningsmetoder och vilka överväganden jag har gjort i valet av metod. Jag presenterar hur jag ska genomföra min studie och vilka metoder jag har valt att använda för datainsamling och för analys av data. I slutet av kapitlet reflekterar jag kring arbetets tillförlitlighet och redogör för de forskningsetiska principer som jag har förhållit mig till.

## Metodologiska överväganden

Under rubriken beskriver jag mitt val av metod, och hur jag har resonerat kring ett antal metoder som jag valt att inte använda mig av.

För att göra en studie kring vilka strategier jazzmusiker använder för att utveckla sin musikaliska vokabulär vid improvisation hade många metoder kunnat användas. Exempelvis hade jag kunnat göra en aktionsstudie. Då hade jag kunnat låta elever på folkhögskolenivå testa en eller flera strategier för att utveckla sin musikaliska vokabulär under en tidsperiod och sedan låta dem reflektera över sin utveckling i loggböcker för att samla in data. Syftet med aktionsstudier är att forskaren växlar mellan undersökning, experiment och aktion/förändring (Brinkkjaer, Høyen 2013 s. 81). Aktion och förändring, när det gäller undervisning och övning för musiker och musikstudier på olika nivåer, är ett medvetet mål med min forskning. Men jag kom fram till att jag ville tränga in på djupet i undersökningen kring vilka strategier som används, innan det går att genomföra en aktionsstudie som prövar de strategier som jag eventuellt kommer att upptäcka genom min undersökning.

En annan metod är att göra en kvantitativ studie. Genom att låta ett större antal informanter svara på enkäter med frågor hade jag kunnat ställa mer specifika frågor och fått in svar från ett större antal respondenter. Genom att använda mig av enkäter hade frågeformuläret troligen innehållit färre öppna och fler slutna frågor (Bryman 2008 s. 228). På så sätt hade jag på förhand kunnat skapa en enkät med en utformning som är lätt att förstå och följa för respondenten. En annan fördel med enkäter är att de inte medför en så kallad intervjuareffekt. Eftersom det inte finns någon intervjuare närvarande då en respondent fyller i en enkät, elimineras uppenbart denna intervjuareffekt (Bryman 2008 s. 228).

Då kvantitativ forskning innehåller ett deduktivt synsätt på förhållandet mellan teori och praktisk forskning, där tyngden ligger på prövning av teorier (Bryman 2008, s. 40), så passar inte en kvantitativ forskningsstrategi för min undersökning eftersom jag inte har haft någon hypotes som jag har velat pröva i min undersökning (Bryman 2008, s. 151).

Jag kom fram till att det bästa för mitt arbete vore att göra kvalitativ undersökning. Med en kvalitativ metod strävar man efter att åstadkomma en helhetsbeskrivning av det undersökta området (Nationalencyklopedin, 2017). Genom att göra kvalitativa intervjuer med ett mindre antal informanter ges möjligheter att ställa följdfrågor för intervjuaren och ger informanten möjlighet att verkligen utveckla sina svar (Bryman 2008, s. 413). Jag upplevde också att flexibiliteten som uppstår vid en kvalitativ intervju är bra för resultatet, då det kan uppstå nya frågor ur intervjun.

Jag har ett induktivt förhållningssätt till mitt arbete. Inom vetenskapsteori så innebär det att man försöker skapa slutledning i vilken man sluter sig till ett generellt samband från ett antal enskilda fall (Nationalencyklopedin, 2017). Teorierna i undersökningen härstammar från data, och har inte varit formulerade i förväg (Bryman 2008, s. 340). Kvalitativ forskning innebär generellt teorigenerering, snarare än prövning av teorier (Bryman 2008 s.348). Min utgångspunkt har varit att mina samlade data kommer att generera nya teorier.

# Studiens design och genomförande

## Kvalitativa intervjuer som metod för datainsamling

Jag valde att använda mig av kvalitativa intervjuer som metod för datainsamling då jag ville komma in på djupet i varje informants personliga uppfattningar och upplevelser kring temat. För att mina eventuella, medvetna eller omedvetna, förutfattade meningar, förväntningar och idéer kring ämnet inte skulle påverka intervjuaren ville jag ha öppna frågor, där fokus ligger på att informanten ska ges stor möjlighet att utveckla sina svar. Det finns en fara i att intervjuaren ska påverka svaren genom att denne uttrycker förväntningar och värderingar, utan att själv märka det (Johansson & Svedner 2006 s. 47). Jag ville också ge intervjuerna en flexibilitet att ta olika riktningar utifrån vad varje informant svarar.

I den kvalitativa intervjun är endast frågeområdena bestämda, medan frågorna kan variera från intervju till intervju, beroende på hur den intervjuade svarar och vilka aspekter denne tar upp. Syftet med den kvalitativa intervjun är att få den intervjuade att ge så uttömmande svar som möjligt. Då måste frågorna anpassas så att intervjupersonen får möjligheter att ta upp allt hon har på hjärtat (Johansson & Svedner, 2006, s. 43)

Informantens pausering, tonfall och avbrutna meningar kan vara viktiga för att förstå vad som sägs och därför är det vanligt att man skriver ner hela intervjun, eller delar av den ordagrant (Johansson & Svedner 2006 s. 43). Jag har valt att transkribera intervjuerna i sin helhet, och efter det att studien är färdig kommer inspelningarna att raderas. Vid intervjuerna har jag medvetet valt att anteckna, dels för att jag själv som intervjuare ska komma ihåg frågor som kommer upp under samtalet, men dels för att ge informanten tid att tänka. Enligt Johansson & Svedner (2006, s.45) är det bra att använda sig av tystnad som frågemetod, då frågor i vissa fall riskerar att bryta informantens tankebanor. Efter varje avslutad intervju har jag, som ett komplement, sammanfattat intervjun genom en tankekarta med viktiga begrepp. Enligt Widerberg (2003, s. 28) är det ett bra sätt att låta hjärnan bearbeta informationen på ett sätt där de uppkomna idéerna och begreppen får förgrena sig fritt.

## **Beskrivning av informanterna**

Jag har gjort djupintervjuer med fem jazzmusiker. Deltagarna i min studie valdes för deras gedigna erfarenhet som improvisatörer inom jazz, samt deras kunskaper på sitt respektive instrument. Respondenterna i min studie varierade i ålder och spelar olika instrument; piano, gitarr, trumset och trumpet. Samtliga respondenter är aktiva, professionella jazzmusiker på olika sätt. Tre av respondenterna undervisar på folkhögskole- eller musikhögskolenivå. Respondenternas musikaliska bakgrund varierar både när det gäller utbildning och hur de lärt sig spela från början.

## **Analys av data**

För att analysera resultatet har jag transkriberat intervjuerna i sin helhet och sedan analyserat dem med öppen kodning. Detta innebär att en strukturell förståelse för materialets innehåll skapas förutsättningslöst genom ett gradvis kartläggande där kategorier (koder) identifieras och struktureras upp (Benaquisto, 2008).

## **Etiska överväganden**

Jag har förhållit mig till Vetenskapsrådets (2002) fyra huvudkrav för forskning inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning. Det innebär att jag har informerat informanterna om hur deras intervjuer kommer att användas och syftet med deras deltagande. Jag har även inhämtat informanternas samtycke skriftligen, eller muntligen genom att jag läst upp samtyckesblanketten och/eller informanten har bekräftat sitt samtycke på inspelningen av intervjun. Inför varje intervju har jag klargjort intervjuns och studiens syfte och gett den intervjuade möjlighet till ”informerat samtycke” (Johansson & Svedner 2006 s. 44). Jag har valt att använda mig av muntligt samtycke då intervjuerna har skett på annat språk än svenska. Samtliga informanter har haft kontaktuppgifter till mig för att när som helst, utan anledning, kunna avbryta sin medverkan.

Forskaren skall informera uppgiftslämnare och undersökningsdeltagare om deras uppgift i projektet och vilka villkor som gäller för deras deltagande. De skall därvid upplysas om att deltagandet är frivilligt och om att de har rätt att avbryta sin medverkan (Vetenskapsrådet 2002 s. 7).

De som medverkar i en undersökning skall ha rätt att självständigt bestämma om, hur länge och på vilka villkor de skall delta. De skall kunna avbryta sin medverkan utan att detta medför negativa följder för dem (Vetenskapsrådet 2002 s. 10).

Beroendeförhållanden bör heller inte föreligga mellan forskaren och tilltänkta undersökningsdeltagare eller uppgiftslämnare (Vetenskapsrådet 2002 s. 10).

Jag har också aktivt varit medveten om att ställa intervjufrågor på ett sätt som inte ger några förväntningar på vad informanten svarar.



# Resultat

I kapitlet presenteras studiens resultat utifrån de fem intervjuer jag har gjort. Resultatet är uppdelat i ett antal underrubriker där jag har samlat respondenternas svar under olika teman.

## Att improvisera är att skapa i stunden

R3 beskriver delvis ordet improvisation som att ”kasta sig ut och prova” och att ”rikta ett flöde av musiken som man uppfattar den i realtid. R3 menar att man kan improvisera med olika element i musiken.

R2 har liknande inställning till begreppet improvisation. R2 menar att det är ett förhållningssätt till hur man spelar. R2 betonar också att det ofta finns strukturer som man måste förhålla sig till i sin improvisation, beroende på vilket idiom man spelar inom, men att man då kan improvisera inom ramarna. R2 menar att för en improviserande musiker så bör improvisation vara närvarande i allt man gör och att R2 försöker tänka så fritt som möjligt, inom den stil R2 spelar. R2 nämner också att improvisation för honom handlar om val, valet att göra något nytt eller inte göra något nytt. R2 nämner vidare att improvisation för R2 är ”friheten att kunna göra som man har lust” och att det ibland funkar, och ibland inte, men att det är en del i ”charmen” med att improvisera (R2).

R1 betonar att det är en stor skillnad på begreppet improvisation i vardagen och begreppet i en jazzkontext:

För det är en stor skillnad, men det är kanske inte många som adresserar det. [...] För mig är det att man ska kunna säga någonting som ingen någonsin har sagt innan [...] man ska kunna skapa någonting som man bryr sig om, och som man menar. Inom en vokabulär som redan finns och gör att man då, med de människorna man spelar med, kan samtala i det idiomet som man är i (R1).

R4 resonerar, likt R3 och R2, att det går att improvisera med olika parametrar i musiken, och att man kan improvisera på olika sätt. Som exempel på ”total improvisation” beskriver R4 att det i så fall är något som man ”aldrig har gjort

förut” (R4), som om man skulle ge ett instrument till någon som aldrig har sett ett liknande instrument förut.

Om du ger en gitarr till någon som övar i tio år på att spela tjugo olika lösningar på ett problem som de ställs inför den dagen efter tio år. Då blir det inte så mycket improvisation. Då blir det bara problemlösning med material som man applicerar. Det är på något sätt improvisation, men det är ju med väldigt bestämda regler. Fri improvisation kan man ju också ha, i alla fall så att man tar bort reglerna. Ju mindre regler man har desto mer improvisation blir det (R4).

R4 tycker bästa om när ”improvisation upplevs som fri eller faktiskt är fri för att alla verktyg eller regler är så underordnade”. R4 menar att det ultimata när man improviserar inom ett idiom, med tillhörande ramar och regler, är att kunskaperna sitter så djupt att den som lyssnar inte hör dem och att den som spelar inte behöver ta hänsyn till dem. På så sätt resonerar R4 att spela över en låt kan vara som att improvisera fritt och regellöst och att vara så fri är även ett mål som han strävar mot.

Att man fritt kan förhålla sig till ett material eller det man hör, den låten man spelar, den kompositionen man spelar och kanske kan försöka göra det till ett blankt papper innan man börjar. Och försöka att inte ha en aning om vad som ska vara på det pappret innan man har spelat. Men när man har slutat så har man målat någonting dit och det får gärna ha mycket liksom referenser, och det får gärna ha mycket tonspråk och *knowledge* av många olika möjliga slag som man har kollat in genom åren. Men medan man utför det här, så ska man inte tänka på att man använder sig utav det, utan det ska ha blivit en del av en. Precis som när man pratar så tänker man inte på vilka ord man säger. Men kan man språket väldigt dåligt så tänker man på vilka ord man ska säga och då blir det inte flytande och då känns det inte naturligt när någon pratar (R4).

R5 beskriver improvisation i en jazzkontext som att skapa ”någonting som man inte har gjort förut eller göra något som man har gjort förut på ett nytt sätt”(R5). Det vill säga ”att skapa i stunden” (R5).

## Att träna sin kreativitet

Enligt R5 finns det vissa svårigheter i att undervisa elever i kreativitet. R5 menar att det är ”väldigt lätt att öva på” teori och tekniska färdigheter men att det är ”otroligt svårt att formulera och komma på hur man ska hjälpa någon annan eller sig själv att vara kreativ” och syftar då både på sin roll som musiker och sin roll som lärare (R5). R5 nämner också hur han upplever att mycket av den jazzmusik som finns inte alls är särskilt kreativ.

Jag kan ju uppleva otroligt mycket jazzmusik som otroligt okreativ och jag kan känna att de här musikanterna improviserar ingenting och det kommer förmodligen ingenting som de inte har gjort förut. Och det är ju okej, men då ska man inte kalla det improvisation tycker jag. (R5)

R4 för ett liknande resonemang. Han menar att det är viktigt att ha fraser, hantverk och teknik på sitt instrument och att man ”måste ha en vansinnig mängd musik i sig” (R4). R4 nämner även teori och kunskap om ackord och toner som något viktigt.

Och sedan att det viktigaste av allt ihop är att det inte bara är kunskap. Utan att den kunskapen har flyttat över till den delen som du kommer åt när du är i ditt kreativa tillstånd. Och det är ju det som är det svåra. Det finns massor med musiker som har jättemycket kunskap och jättemycket *licks* och tricks men dem kommer de bara åt när de tänker på det och ska hämta upp det liksom. [...] Att man har mycket mer grejor som man egentligen kan, men som inte man kommer åt med rätt del av kroppen liksom (R4).

## Samspel påverkar improvisationen

Samtliga respondenter talar om samspel i bandet på olika sätt då vi diskuterar kring begreppet improvisation. R3 nämner hur ”energin i gruppen” påverkar vilka val han gör när han improviserar. Samspelet är således, enligt R3, en viktig del av improvisationen då R3 spelar med andra.

R1 använder sig av samspelet som en strategi för att vara i nuet. R1 menar att det aldrig är en person som äger solot utan menar på att ”är det ditt solo, är det fortfarande inte ditt solo, utan det är allas solo hela tiden”.

Du vet så. En pianist som lyssnar på vad jag gör, och som jag lyssnar på vad han gör. Det spelar inte så stor roll egentligen. Det här är bara en specifik detalj, kanske lägger en toppton som leder någonstans ifrån där jag har lagt min meloditon. Sådär. Bara små detaljer som man lyssnar på. Eller något rytmiskt som händer i vänsterhanden eller vad trummisen gör. Det är så många grejor som man kan lyssna på. (R1)

Genom att agera/reagera, leda/följa och ha en musikalisk dialog inom gruppen som spelar så går det aldrig att planera i förväg vad som kommer hända, och det i sig gör enligt R1 att man tvingas improvisera. R1 menar också att det är viktigt att som improviserande musiker ”vara villig att lyssna” på vad alla spelar. R1 beskriver det som att R1 ”spelar av” de andra musikerna (R1).

Att man pratar med folk som pratar likadant och som kan prata på samma nivå som en. Det är *nice*. Eller triggas andra grejor i en. Det är då det blir lättast att improvisera på en hög nivå- vad det nu ska betyda. (R1)

R1 nämner även att han generellt i sin övning försöker öva som om han spelar med folk genom att föreställa sig en rytmsektion. Om R1 exempelvis övar på att spela en blues försöker han föreställa sig att det är ett komp under och vara i det flödet när R1 spelar, ”så om man spelar fel, så spelar man fel, det är bara att fortsätta”(R1). Enligt R1 är det viktigt att ”kunna tänka i *time*” (R1), och att det är något av det första som R1 tappar om R1 skulle öva för mycket själv, och inte spelar med andra.

### **Frasering – hur du presenterar tonerna**

Frasering är något som tas upp av samtliga respondenter. R3 hänvisar till musiker som Charlie Parker och Lester Young och beskriver deras spel som att de ”alltid pratar i meningar”(R3). Att tänka i musikaliska meningar är något som enligt R3 har förändrat R3s syn på improvisation, och R3 beskriver hur R3s spel blivit mer extrovert. R3 beskriver att det har blivit viktigare och viktigare för R3 att ”komma till avslut”, ”hitta

punch-lines” och spela på ett sätt så att ”den sista gubben i publiken ska fatta det”(R3). Att spela extrovert på det sätt som R3 beskriver är en strategi för att komma bort från ”autopiloten som bara bluddrar fram någonting” (R3). R3 nämner också hur R3 på sätt och vis vill infria sina och publikens ”belöningssystem” genom att hitta det som musiken behöver just i den stunden och som kan få musiken att lyfta.

Även R4 nämner att frasering är något R4 jobbar med för att utveckla sin förmåga att improvisera.

Jag kanske väljer att fokusera på att inte börja och sluta fraser på samma sätt. Jag väljer att bara flytta enkla saker runt i den här låten. Då tänker jag inte så mycket på vilka toner jag spelar. Det ska jag ändå inte göra så mycket i bästa fall. Det sjuka är att, gör man så, tänker att nu skiter jag fullständigt i, jag litar på att jag kan ackorden i den här låten men jag tänker inte någonting på det. Nu ska jag fokusera på fraseringen, hur fraserna kommer. Så spelar man ofta klockrent över ackorden. För man har tagit bort den hook-upen, att man ska hålla på och tänka på vilka ackord som passar. För det reder man. Det har man ju gjort så många gånger. Man kan det. Om man krånglar in tänkhjärnan i det som ställer till det liksom, det är då man får problem. (R4)

## **Lyssna för musikalisk öppenhet och lär dig bemästra ditt inre hörande**

R2 är den av respondenterna som starkast betonar vikten av att lyssna på musik som strategi för att utvecklas som musiker. Enligt R2 så ger det ”en öppenhet” inför musiken att ha lyssnat på mycket olika musik som ”jazz, rock och fusion”(R2). R2 menar också att det är bra att lyssna på en låt i många olika versioner, både nya och gamla, när man ska lära sig den. R2 menar också att det ger idéer och inspiration och att man som musiker får idéer som man inte hade tänkt på själv genom att lyssna på musik.

För de som jag spelar för och de som spelar med mig känner kanske inte till samma skivor. Så för dem så känns det *fresh* liksom (R2).

Ytterligare ett sätt att lyssna som R2 nämner är att lyssna för att lära sig ”*history*, både musikaliskt men också instrumentmässigt” (R2). Genom att följa historien på sitt instrument. Exempelvis Tony Williams som var influerad av Max Roach och så vidare.

Då får man enligt R2 en förståelse för musikens släkttavla, eller vad han kallar ”*the lineage of music*” (R2). R2 menar att R2 har fått ut väldigt mycket vokabulär, som R2 använder då R2 spelar modern jazz, från att lyssna på Louis Armstrong och annan äldre jazz. Bland annat nämner R2 att denne upplever att det egna spelet blir klarare av det och att det gör att den moderna jazzen framstår som mer meningsfull.

Vidare lyfter samtliga respondenter fram betydelsen av vad de ”hör” med sitt inre öra:

Jag tror man måste lära sig att hålla jämna steg med det du klarar av att höra. Att höra det starkt. Då lär du dig att bemästra din egen dialekt när du spelar. Du hör på ett visst sätt. [...] Du har ju ditt eget tonspråk och det återkommer i allting du gör. Ditt eget sätt att orientera dig. Och har du gjort en sak tillräckligt många gånger då har du programmerat hjärnan att ” så gör jag”. Man har nära till det. Man bara gör. Det blir en automatisk rörelse som när man cyklar. Så egentligen är det den inre målbilden av musiken som är det starkaste instrumentet. [...]. Jag tror det handlar om att bemästra sin egen dialekt och att expandera den (R3).

En väldigt konkret strategi för att stärka det inre lyssnandet och dess koppling till instrumentet, som R3 beskriver, är att sjunga över till exempel en blues. R3 menar att det ”är väldigt lätt att spela det man kan sjunga i regel” (R3) men poängterar att det inte är ”alltid man kan sjunga det man spelar, för det är stora intervall och så vidare”. Men enligt R3 finns det en slags närhet till sången i att ha en slags övergripande kunskap om hur vissa saker låter på ens instrument. När man har ”stärkt kopplingen till sitt inre hörande” (R3) kan man sedan expandera det man hör.

Intervjuare: Kan du minnas något konkret tillfälle när du upptäckt ett musikaliskt fragment i sitt spel som du kunnat härleda varifrån det kom?

R3: Det har ju hänt massa gånger. Man har börjat citera grejer som man aldrig har plankat liksom.

R3 menar att när man som musiker har en stark koppling till det inre lyssnandet så öppnar det upp för att spela på impuls.

R5 styrker resonemanget om betydelsen av att kunna spela det man hör. R5 minns hur han har i början av sin utveckling lade ner mycket tid på ”att bli bra på teori och skalor”(R5). R5 menar att det handlar om att ”bli så bra på det att man inte använder det längre”(R5). Genom att öva på och lära sig ”invecklade saker” letar sig de så småningom in i gehöret.

Som exempel nämner R5 att innan han hade lärt sig en superlockrisk-skala skulle han aldrig ha hört det, men att det numera kommer automatiskt. R5 har som mål att bara spela ”sådant R5 hör”, och därför blir det centralt för honom att utveckla vad han hör, bland annat genom att öva på teori, skalor och annat musikaliskt hantverk.

### **Din inställning påverkar improvisationen**

Samtliga respondenter nämner vikten av att ha en öppen inställning till musiken och att vilken inställning de har och hur de tänker påverkar hur de spelar. Vissa av respondenterna berättar att de på olika sätt försöker öka sin öppenhet genom olika tankesätt: ”Jag försöker någon gång att, om vi har spelat den här låten på ett sätt kvällen innan, så tänker jag att i kväll kommer jag vilja göra något annat” (R2). Genom att göra någonting annat menar R2 att musiken hålls fräsch. R5 nämner att denne har som mål att försöka att inte spela någonting som R5 har gjort förut när R5 improviserar. R2 styrker resonemanget om att improvisation delvis ”handlar om att besluta sig för att göra [...] någonting nytt”. R5 nämner som exempel att R5 brukar öva på att spela en låt så olikt som möjligt varje gång, när R5 övar på en låt inför en spelning. På så sätt menar R5 att R5 ”tränar sin tanke och sin kropp på att vara kreativ, genom att tvinga sig själv att inte göra något man har gjort förut” (R5).

Det beror på, om man med hantverk menar... Jag tror framförallt att det är ett hantverk i sinnet. Alltså att... På en hög nivå behöver man vara fri i tanken. Öppen för impulser och förstås även tekniskt, teoretiskt och harmoniskt hantverk och musik generellt (R5).

R1 resonerar kring improvisation som något som man gör hela tiden, även utanför jazzkontexten.

Bara improvisation så. Det gör man ju hela tiden. Det älskar jag att göra utanför jazzkontext också. Var kreativ och försöka pusha mig själv och göra nya grejor, du

vet. Och när jag snackar med folk att det inte alltid ska vara komfortabelt. Jag tycker det är kul att pusha knappar liksom (R1).

Att improvisera i livet blir som ett sätt att utmana sig själv. R1 nämner också att R1 ibland försöker tänka sig in i någon som är på en högre nivå än R1 själv, inte för att försöka härma någon annan musik, utan för att ”försöka komma in i den *viben*”(R1).

Det kommer ju fortfarande låta som dig själv. Det är bara jag men du vet, det får igång hjärnan i alla fall. Jag tänker att jag är Louis, att jag är Miles och att jag är Clark Terry när jag spelar olika låtar. Inte för att jag vill försöka härma dem men för att försöka komma in i den *viben* (R1).

R4 menar också att öppenheten inför vad man ska spela är viktigt för att man ska vara fri när man improviserar. R4 upplever ofta att det är ett problem då R4 har ”skapat sig en bild av hur det ska vara” i förväg. Som exempel ger R4 om R4 skulle sitta hemma och spela in ”den perfekta versionen” på en låt på mobilen, som R4 senare ska spela in i studion. R4 beskriver situationen som om ”man redan har målat på pappret innan man sätter igång”(R4).

Så alla de här intuitiva impulserna som gjorde att det blev bra första gången fördärvar man. För då har man ju förberett sig.[...]Det är allt det där som spökar.  
(R4)

R4 fördjupar sitt resonemang om varför det är svårt att improvisera om man redan har en bild av hur det ska låta, med att det hindrar R4 från att följa sin intuition i stunden, och menar att de är det som gör att det blir bra när man improviserar. R4 beskriver några strategier som R4 ibland använder för att ”sudda ut bilden”. En är att medvetet spela fel, ”hur är det konstigaste jag kan spela nu?”, och en annan strategi är att ta en lång paus i början av ett solo och ”vrida på någonting på förstärkaren” för att på sätt skapa en situation då R4 inte kan planera vad som ska spelas.



## Språk som metafor för jazzimprovisation

Samtliga fem respondenter nämner begreppet språk vid intervjuerna. Tonspråk, engelska ”vocabulary”, bebopspråk eller bara språk förekommer. Betydelsen språk syftar dels på jazzen som ett språk som man kan lära sig, dels berör samtliga respondenter även likheten i att improvisera och att tala ett språk. Att tala ett språk är så likt att improvisera, att det nästan är fel att tala om det som om det vore en metafor. R5 påpekar att ”jag har egentligen inte gjort det där en gång i tiden för att jag vill spela dem utan för att jag vill lära mig någon annans språk”(R5), när vi diskuterar kring att planka andra musikers improvisationer. R2 resonerar i liknande banor och beskriver det som att ju mer musik man lyssnar på och studerar desto mer utvecklat musikaliskt språk får man, på samma sätt som det kan ge dig bättre språk att läsa många böcker.

Du kan spela bebopspråk över en låt, men om du inte har mer än fem ord att säga så är det, det du har. Du improviserar fortfarande men du pratar som en grottmänniska liksom[...]Men det finns ganska många som spelar, särskilt i skolmiljö, slentrianbebop eller slentrianswing. För ja de bara bajsar ut fraser. Det är fortfarande improvisation. Det är som att prata med en person som inte kan läsa eller skriva. Som aldrig har läst en bok. Du kan bara prata så långt men sen så tar orden slut. (R1)

R1 resonerar på ett sätt som knyter an till jazzen som ett (eller flera olika) språk, och att ju större musikaliskt ordförråd du har, desto större möjligheter har du att uttrycka dig, det ger fler lager att ta av när man improviserar.

Samtliga respondenter belyser att de har transkriberat andra musikers solon eller fraser för att på så sätt utveckla sitt eget musikaliska ordförråd. R2 berättar hur han brukar utgå från sådant han hör och verkligen gillar när han bestämmer sig för att kopiera något han hör på skiva. Han beskriver hur han ibland har övat på inkorporera nya fraser genom att lära sig använda dem kreativt genom att improvisera med det inom ett *groove*, eller inom en viss stil. Eller genom att skriva ner det och för att lära sig börja frasen på olika ställen i takten, ”så att man flippar runt det för då låter det kanske helt annorlunda”. R2 menar att det är bra att försöka hitta så många olika sätt att använda en fras på. Genom att ta fraser, som man kopierat, och sätta in dem i nya sammanhang så ger det något nytt.

## **Improvisera, bryt dina vanor och hitta nya vägar**

R1 resonerar kring improvisation, övning och övningsrutiner. Han menar att det är bra att ”alltid improvisera”, även i övning, för att inte fastna i för mycket rutin, för att undvika att bli en ”vanemusiker” (R1).

Börja alltid dagen med att spela någonting musikaliskt. Improvisera någonting eller spela en melodi. Gör någonting som du inte gjorde igår. Försök att alltid att vara kreativ och improvisera. Du kanske improviserar genom att spela en annan övning än du brukar öva. Att du alltid försöker göra något som inte är din rutin. Både för hjärnans skull och för ens skull och för fingrarnas skull. Och det hjälper. (R1)

R5 styrker resonemanget om att man tränar sin kreativitet genom att inte göra samma rutin varje dag, och att man på så sätt utvecklar sin improvisationsförmåga. R5 beskriver en strategi som han använder för att lära sig låtar och för att träna sin kreativitet samtidigt. Strategin går ut på att spela en låt så olikt som möjligt varje gång när han övar på låten. R5 menar att ”man lär sig själv att vara kreativ” genom att öva sig i att göra nya saker och att kreativitet är en övningsfråga (R5).

R3s syn på hur man tränar sin kreativitet skiljer sig något från detta resonemang.

Kreativiteten är aldrig något jag oroar mig för. Det är ingenting jag behöver lägga minsta tanke på. Det är aldrig kreativiteten man övar på. Det är alltid det andra. Allt annat än kreativiteten. Tror jag. (R3)

R4 resonerar däremot på ett sätt som bekräftar R5s resonemang:

Att man sätter sig och tänker nu ska jag vara koncentrerad i tre minuter och ska jag vara koncentrerad på att nu ska jag bara intuitivt improvisera. Då kan jag till exempel begränsa mig. Bestämma mig för att jag bara ska improvisera i tonarten bb-till exempel och så improviserar jag i tonarten bb. Eller så tar jag en låt som jag kan och sedan så fokuserar jag oftast på en sak (R4).

Vi kan alltså se två lätt kontrasterande synsätt på improvisation som strategi för musikaliskt lärande hos mina informanter. De flesta ser denna sida av övning som ett sätt att bevara ett kreativt förhållningssätt, medan det samtidigt tycks vara möjlig

att se på denna övning som orelaterad till kreativiteten. Vi kan dock se hur samtliga informanter ser just improviserat spel som en viktig faktor i sin egen övning.

### **Luststyrt lärande är viktigt**

Generellt i resultatet så tycker respondenterna att det är viktigt att den enskilde musikern tycker om och är intresserad av det den övar på. En musikers personliga smak påverkar vad som fastnar i spelet och kommer ut då den improviserar.

Ofta om det är något som jag gillar så kommer det. Om det är något jag går igång på. Jag plankar inte så mycket längre, eller kollar in grejor som folk säger till mig att jag borde kolla in utan att jag tar de besluten själv. (R1)

R1 utvecklar resonemanget med att han sällan plankar hela solon, utan ”kollar de fraserna som verkligen är *wow!*”. Dels menar han att det är mer tidseffektivt att fokusera på det man verkligen gillar istället för att lägga ”en hel dag på att planka 15 chorus”, dels blir det mer naturligt för det man har plankat att komma ut naturligt i spelet om det är något man har fastnat för när man hörde det från början. Även R2 för ett liknande resonemang och betonar att han ofta utgår från något han gillat när han hört det då han kopierar något från en inspelning. Han betonar också att det är viktigt att ha kul när man övar på nya fraser: ”Om man hör en skiva när någon spelar ett *lick* som man tycker är asfett så kan man kopiera licket och lära sig att bruka det alltså kreativt” (R2). R5 för ett liknande resonemang om att lära sig skalor. Han menar att del i att lära sig en skala går ut på att hitta ”vad är det jag själv gillar med den här skalan?” och ”vilken färg tycker jag den har?” (R5). R3 styrker detta resonemang ytterligare. Enligt honom bör all utveckling ”födas ur intresse” och resonerar ytterligare kring problem som kan uppstå om man har ett mer teoretiskt utgångsläge i sin utveckling. Han menar att om man får exempelvis en uppgift som man ska klara av så är det lätt att musikern tappar målbilden och vad man ska ha det man försöker lära sig till. R3 menar också att man kan använda sin personliga smak omvänt, genom att utgå från det som stör en i sitt eget spel och utveckla sig utifrån det.

## **Att medvetet inkorporera nytt material i sin improvisation**

R3 beskriver en mycket konkret strategi för att medvetet expandera sin musikaliska vokabulär. När man hittar något man verkligen gillar och vill inkorporera i sitt eget spel, beskriver R3 en strategi för att ta så mycket information utifrån det man hör.

Då har man ett abstrakt mål. Ett mystifierat mål. Du har målbilden men du vet inte hur du ska nå dit. Då börjar avmystifieringen av det. Okej; vad kan jag göra för konkreta ja och nej frågor på det här? För att göra en lite checklista på det här? Jag kan ju börja med att spela solot. Har jag spelat solot? Är frågan då.(R3)

Enligt R3 är det viktigt att ens musikaliska mål kommer utifrån intresse. Om målet kommer ur intresse vet musikern själv vad den ska ha det den övar till och hur det ska låta. Kommer målet istället utifrån ett teoretiskt utgångsläge, som exempelvis en skoluppgift, finns risken att man tappar målbilden och inte vet vad man ska ha det man övar på till menar R3. När man väl har börjat konkretisera olika element i det man börjat avmystifiera kan man konstruera övningar som gör att man isolerar dessa element i sitt spel. R3 menar att man måste isolera det man vill få in i sitt spel jättemycket och betonar samtidigt att man alltid måste förbi nybörjarstadiet i det man övar på.

Man måste förbereda sin kropp otroligt väl i att använda. Att göra det automatiskt många gånger så att man får bort tankeprocessen i det så att det sker intuitivt. Men om du måste ägna minsta lilla tanke hur gör jag det här så kommer du bort från musiken när du spelar men har du förberett dig väl och verkligen automatiserat.

R3 beskriver hur han ibland upplever en klyfta inför att han ska spela något nytt, som han vill inkorporera i sitt spel. Han beskriver det som en liten ”svårighet i magen” som uppstår och leder till att man spelar någonting annat. R3 resonerar vidare att det för honom är ”20-gånge svårare att presentera någonting som nästan är skrivet” i sin improvisation eftersom han upplever att han då använder ett annat sätt att tänka (R3).

R4 beskriver ett liknande förlopp. Först måste man lära sig något rent ”mekaniskt med fingrarna” och därefter ”lära sig hur man ska använda det” och på ”vilka ackord det fungerar”(R4).

När man har kommit så långt då kan man ju det på ett sätt, men det är inte ett naturligt val för öronen eller för dig själv. Det är ingenting som sitter i dig, det är kunskap du har. Du går och hämtar en kunskap och lägger på stycket. Det jobbet som kommer sen är ju att ta den här kunskapen och få den att bli en del av dig så du aldrig behöver tänka på det. Precis som när man pratar. Man tänker inte på att man säger ja, när någon frågar en någonting, eller nej. Det är ingenting man tänker på utan man gör det bara. Och då har det blivit så naturligt så att det är ingenting som man reflekterar över. (R4)

R4 berättar att han övar mycket på att spela exempelvis ett nytt material på intuition, och utan att planera. Sen kan man lägga fokus på att öva på andra viktiga komponenter som frasering, röd tråd, motiv och liknande. Det vill säga hur man presenterar det man spelar.

Om man ska öva in något nytt, öva det då inte- det är klart att du kan göra det för att få det att funka- men om du vet att den här grejen fungerar på ett am7, så har du en låt där det kommer am7. Spela det då för allt i världen inte det runt, runt, runt på am7 på den låten för du lär dig ingenting på det. Lite, lite, lite grand, det tar superlång tid. Det är bättre då att spela en låt som du, tänk på den här saken, men spela det så att du inte kan planera när det ska komma, så öronen måste känna och du måste känna att här skulle det nog kunna funka och så försöker du få det att intuitivt komma ur dig. Och om du bara lyckas med det några få gånger så har det liksom fastnat sen på ett annat sätt. Du har kommit in i det från ett lyssnande perspektiv liksom. (R4)

R1 menar att om man övar mycket på något och spelar det på sessions så kommer det komma in i ens spel på något sätt, ”om det verkligen är något du vill spela (R1). Men han betonar samtidigt att det är viktigt att inte tänka ”nu ska jag ha den här vokabulären”. R1 menar också att det musikaliska sammanhanget påverkar vad som kommer ut eller inte.

Om det är någonting svårt och sådär och om det är något specifikt. Har din trummis hört det? Kan han hänga på om det skulle vara att du spelade det här? Du kan ta ett initiativ och leda någonting men vissa grejor är så specifika. (R1)

Både R1 och R2 nämner att det är viktigt att sätta in sådant man vill få in i spelet i ett sammanhang där det passar in musikaliskt ”rätt tidpunkt i musiken”(R2), ”är det en vacker balladfras så kanske jag inte spelar den eller *cherokee*”(R1). R2 påpekar även att övning generellt ger en nytt vokabulär, ”helt naturligt”(R2). Till sist vill jag påpeka att samtliga respondenter beskriver att detta är processer som sker över ett långt tidsspann, ofta flera år.

Syftet med studien har varit att undersöka vilka strategier jazzmusiker använder för att utveckla sin förmåga att improvisera. I resultatdelen har jag försökt samla respondenternas olika perspektiv på detta och kategoriserat under rubriker som har utgjort viktiga teman i deras svar under mina intervjuer.

# Resultatdiskussion

Under rubriken diskuterar jag viktiga teman i resultatet kopplat till tidigare forskning och litteratur på området, samt mina egna tankar kring resultatet.

## Språk som metafor för improvisation

I mina intervjuer har respondenterna genomgående använt sig av språk som en metafor för att beskriva deras syn på improvisation. Metaforen har bland annat använts för att beskriva samspel. R1 använder metaforen för att beskriva samspel mellan musiker i en grupp och beskriver det som att man pratar med musiker som talar samma språk. Detta resonemang styrks av Tarr (2016) som menar att jazzimprovisation handlar om att i realtid spontant skapa en musikalisk fras, inom en definierad harmonisk struktur, samtidigt som man interagerar med andra musiker. Enligt Tarr (2016) går improvisationsprocessen att jämföra med en konversation, där det finns en dialog och en berättelse som utvecklar sig. R1 menar också att förmågan att improvisera till stor del beror på hur stort ordförråd man har. Han menar att ju större förråd av fraser du har desto större möjligheter har du att uttrycka dig då du improviserar. R1 menar att det delvis är det gemensamma språket, som i det här fallet är jazz, som öppnar upp för kommunikation mellan musiker. Werner (1996) för ett liknande resonemang. Han menar att exempelvis bebop i grunden är ett ”rytmiskt och melodiskt språk”, och att om man relaterar till det som ett språk, är det lättare att göra något personligt av det.

R4 använder språkmetaforen för att beskriva själva improvisationsprocessen. Han menar att det ska vara lika naturligt att improvisera som att prata. R4 menar att, precis som man inte tänker på vilka ord man säger när man pratar, bör man inte tänka på vad man spelar då man improviserar. R4 resonerar vidare, att likt då man lär sig ett nytt språk och är nybörjare på språket så tänker man på vilka ord man ska säga och då får man inget flyt. För att det ska bli naturligt att improvisera måste det man spelar komma så naturligt att man inte tänker på vad man spelar. Tarrs (2016) studie på professionella jazzmusikers övningsvanor styrker detta. Han menar att improvisation på hög nivå kännetecknas av ett intuitivt och automatiskt sätt att spela. Werner (1996) för ett liknande resonemang.

When you speak, you improvise all the time, spurting your ideas freely in perfect sentences. The same freedom is available with the language of music (Werner 1996 s. 113).

R3 använder språkmetaforen på ytterligare ett sätt. Han beskriver det varje enskild musiker klarar av att höra och har nära till då den improviserar som musikerns ”egen dialekt”. Han menar att det är en bra strategi att försöka ”bemästra sin egen dialekt” och sedan försöka utöka det man hör. Detta resonemang styrks av Tarr (2016) som betonar vikten av att bygga en länk mellan det inre hörandet och muskelminnet, för att musikern på så sätt ska kunna spela det den hör. R3 nämner också hur han försöker tänka/spela i musikaliska meningar.

R2 beskriver hur han lyssnar på och kopierar andra musiker för att på så sätt utöka sin vokabulär. Han utvecklar resonemanget ytterligare och nämner hur hans förståelse för modern jazz ökat genom att han har studerat tidig jazz. R5 styrker detta resonemang och nämner att han främst transkriberar andra musiker för att lära sig ”någon annans språk” och på så sätt utöka sin förståelse. Tarrs studie (2016) styrker detta resonemang där hans informanter menar att det i princip är omöjligt att lära sig jazzimprovisation utan att absorbera musiken genom att transkribera från inspelningar. Det bör betonas att det finns olika sätt att transkribera, och att Tarr (2016) inte nämner eller rekommenderar någon specifik metod. Jag menar det man bör ta fasta på i Tarrs (2016) resonemang är vikten av att lyssna noga och lära sig utifrån det man lyssnar på, på olika sätt. Ingen av respondenterna betonade vikten av att skriva ner det de plankar i notskrift, även om det självklart kan vara till nytta. I Nielsens studie av musikers övning på transkriberade material (2009) kan man se hur användande av notation ger upphov till mer diversifierade former av övning.

I undervisning kan språkmetaforen vara bra för att guida en elev i improvisation. I ensemblekurser kan metaforen användas för att beskriva ”dialogen” mellan musikerna i en grupp. Dialog innefattar att man lyssnar på den andra, ger respons på olika sätt och beroende på vad som sägs kan en konversation mellan människor ta olika riktningar, om man är öppen och lyhörd inför vilka signaler den andra personen sänder ut. Ur metaforen kan man få fram vikten av att lyssna på de andra i gruppen, vikten av att inte



”prata i mun”, hur man på olika sätt kan bekräfta varandra när man spelar, och hur man gemensamt kan låta musiken ta olika riktningar.

Vidare kan man använda metaforen språk för att motivera en elev att lära sig genom att kopiera solon. På så sätt kan man motivera för eleven hur hen utvecklar sitt personliga uttryck genom att studera någon annans personliga uttryck. Jag menar att dessa resonemang lätt kan appliceras på många olika genrer.

## Lyssnande

Att lyssna har varit ett mycket viktigt tema i undersökningens resultat. R1 nämner vikten av att lyssna till vad de andra gör då han spelar i grupp. Som exempel nämner han olika detaljer så som pianistens toppton, något rytmiskt pianisten spelar i vänsterhanden eller något som trummisen spelar. Han påpekar också att det är viktigt för honom att de han spelar med lyssnar på vad han spelar och att det till viss del också handlar om att musikerna ska vara villiga att lyssna. Han beskriver det som att han ”spelar av” en annan musiker, för att beskriva på vilket sätt det han själv väljer att spela påverkas av hans medmusikanter. Hancocks (2014) beskrivning av hur Miles Davis tog till vara på en felspelning bekräftar det här resonemanget. Miles Davis, för att använda R1s uttryck, ”spelade av” Herbie Hancock, och reagerade därför på felspelningen som en oväntad kommentar, snarare än ett misstag.

Att lyssna på inspelad musik och konserter är också en viktig strategi för att utvecklas som improvisatör. R2 menar att man genom att lyssna på musik, inom olika genrer, får man inspiration och idéer som man inte kanske hade kommit på själv. Att lyssna på musik från många olika genrer ger enligt R2 en öppenhet inför musiken och han menar att det är en fördel för en improviserande musiker. R2 nämner även att han brukar lyssna på samma låt i många olika versioner när han lär sig en ny låt. Detta resonemang återfinns också hos Hancock (2014):

I kept working to find the phrases I liked, and then I'd transcribe them onto music paper. I didn't know it at the time, but I was also doing ear training. – I was sharpening my relative pitch at the same time I was learning the phrases. I did this for hours each day, branching beyond George Shearing into other players, like

Erroll Garner and Oscar Peterson. The more I learned, the more I wanted to learn  
(Hancock, 2014, s. 22).

Att transkribera och kopiera musikaliska förebilder är något som samtliga respondenter berättar att de gör eller har gjort för att utvecklas som improvisatörer och jag menar att även detta är en form av fokuserat, detaljinriktat lyssnande. R3 nämner hur han menar att allt man övar på bör utgå ifrån en målbild, en målbild som nästan alltid utgår ifrån något man blivit berörd av då man hörde det. Detta styrks av Tarr (2016) som menar att all tidigare forskning på övning visar att det är gynnsamt att ha tydliga mål. Zhukov (2009) och Nielsen (2015) pekar båda på hur planering och självvärdering är gemensamma drag hos alla studenter på högre nivå och att detta alltså utgör ett område där det genrespecifika inte har så stort inflytande.

R3 utvecklar resonemanget ytterligare och menar att man kan använda sig av lyssnande för att förstå vad man behöver öva på genom att lyssna på inspelningar av sig själv och sedan utgå ifrån det som ”stör” en. Nachmanovitch (1990) för ett liknande resonemang och menar att förmågan att skapa konst till stor del beror på förmågan att lyssna på sin inre guidande röst. Jag tolkar att R3s beskrivning av en ”inre radar” är något som liknar det Nachmanovitch (1990) benämner som ”inre guidande röst”.

I undervisning ser jag att det är en fördel om man kan guida elever i sitt lyssnande för att på så sätt utveckla dem som musiker. Detta är något som går att applicera i de flesta musikämnen, så som gehör, ensemble och instrumental- och sångundervisning. Att lyssna på musik är också en form av övning som är utvecklande för elever, oavsett nivå. I ensemble kan exempelvis selektiv lyssning användas för att hjälpa elever att förstå olika stämmors funktion och betydelse. Detta är ett perspektiv av vad De Bézenac och Swindells (2009) hänvisar till som ”purposive listening”, vilket de hävdar är typiskt för alla gehörsbaserade musikformer.

Selektiv lyssning kan utövas genom att man lyssnar på en given inspelning, men lyssnar aktivt efter bara en sak, exempelvis om man zoomar in på ett av instrumenten genom hela tagningen. Detta hjälper elever att höra fler detaljer när de sedan spelar med andra, och ger kunskap om olika roller som instrumenten kan ha. Jag tror även att det är av stor vikt att man som lärare guidar sina elever i att lyssna på varandra när de spelar

tillsammans. För det kan det vara bra att använda konkreta exempel, för att ge eleverna exempel vad de kan fokusera på med sitt lyssnande. R1s beskrivning av att fokusera på detaljer och låta sig inspireras av sina medmusiker är då en strategi. Jag tror detta sätt är inspirerande för både komp och solist i en ensemble.

Att förbättra sitt gehör genom att göra gehoersövningar och transkribera musik utvecklar också elevernas lyssnande. Dels förstärker det den avsiktliga lyssnandets byggande av vad De Bézenac och Swindells kallar det ”klingande partituret” (2009). Att transkribera är ett bra sätt att kombinera gehörsträning, teknik och inspiration för eleven, men för att det ska fungera så menar jag att det är viktigt att det är kopplat till något som eleven själv gillar. Men det hindrar inte läraren att vägleda eleven till nya inspirationskällor.

Generellt tror jag det är viktigt att man som lärare i musik, oavsett ämne, genre eller nivå kan hänvisa till verkliga musikaliska exempel i allt man gör. Finns det inga musikaliska exempel på det man går igenom på lektionen finns all anledning att ifrågasätta varför det ska göras. Lyssning kan också användas då elever vill utveckla områden som läraren kanske inte själv behärskar. Ofta kan man, som R3 nämner, utgå ifrån det man hör och försöka koda av så mycket som möjligt utifrån det - oavsett vad det gäller.

## **Luststyrt lärande**

Fyra av respondenter uttryckte att det är viktigt för dem att de intresserar sig för och gillar det de övar på då de menar att deras personliga smak och intresse påverkar vad de övar på, och att det har en positiv effekt på resultatet eftersom det de gillar ofta är det som sedan fastnar i deras spel. Ett perspektiv i deras resonemang är att om man övar på sådant som man intresserar sig för så blir det mer effektivt och på det sättet är det naturligt att låta intresset styra vad de övar på. R3 menar att all övning på något sätt bör födas ur intresse, medan R1 och R2 mer betonar att de plankar och kopierar sådant de gillar. Vad händer om man via utbildningar måste öva på sådant som man inte intresserar sig för? Är det då onödigt? Luststyrt lärande handlar inte bara om att all övning nödvändigtvis måste vara rolig hela tiden, men att man har en tydlig målbild vart man är på väg när man övar och att målbilden bottnar i något som man som musiker själv berörs av och vill kunna uttrycka i sitt spel. Det är viktigt att precis som R3 säger

vara medveten om problem som kan uppstå om man övar med ett ”teoretiskt” utgångsläge.

Detta förklarar dock inte varför eleven, i den centrala frågeställning som nämns i inledningen, inte lyckats inkorporera det material hen hade övat på så mycket i sitt spel. Eleven hade ju övat på sådant den verkligen gillade. Denna studie vill ge ett mer sammansatt svar på denna fråga, som inte tycks gå att förklara med en enskild faktor. Att inkorporera nytt material är en process som kräver metodisk övning. Här skiljer sig inte jazzmusikerns utmaningar från studenter i andra genrer. Men som improvisatör är det också nödvändigt att öva på själva den improvisatoriska attityden, den *mindset* som gör det möjligt att spontant ta sitt personliga inre musikaliska bibliotek (Folkestad, 2012) i bruk. Här är lyssnandet en avgörande faktor. Först för att det material som nu är tekniskt inlärt också ska förstås i sitt sammanhang, ur det släktskap med tidigare musik (the lineage of music) som R2 talar om. Men lyssnandet är också avgörande i samspelet med andra musiker, i det nu där all jazz i slutänden tar form. Endast när alla dessa faktorer samverkar kan nya material obesvärat omformas och inkorporeras i nya former.

## Vidare forskning

För vidare forskning kan processerna kring vad som ökar musikers förmåga att improvisera undersökas ytterligare. Precis som Tarr (2016) skriver, är detta till stor del fortfarande ett outforskat område när det gäller vetenskapliga studier. En liknande studie skulle kunna göras med ett större antal informanter, och med större spridning på faktorer som ålder, kön och bakgrund. En aktionsforskningsstudie som testar de strategier som mina informanter lyft fram skulle kunna ge ytterligare kunskap. Vidare skulle en mer detaljerad studie med observationer av professionella musikers övning i olika situationer kunna ge en vidare förståelse av improvisationsmusikers lärprocesser.

# Referenser

Benaquisto, L. (2008). "Open Coding" In: *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, Edited by Lisa M. Given. doi:10.4135/9781412963909.n299

Bryman, A (2008). Samhällsvetenskapliga metoder. Malmö: Liber AB.

Brinkkjaer, Hoyen. (2013). Vetenskapsteori för lärarstudenter. Lund: Studentlitteratur AB

Davis, M. (1965) *Live at the Plugged Nickel* [CD] New York: Columbia Records

de Bézenac, C., & Swindells, R. (2009). No pain, no gain? Motivation and self-regulation in music learning. *International Journal of Education & the Arts*, 10(16).  
Hämtad 7 maj 2017 från <http://www.ijea.org/v10n16/>

Hancock, Herbie. Possibilities (with Lisa Dickey). (2014). New York: Penguin Books.

Johansson, B & Svedner, P O (2006). Examensarbetet i lärarutbildningen. 4:e upplagan. Uppsala. Kunskapsföretaget AB.

Leonard, G. (1991). *Mastery: The Keys to Success and Long Term Fullfilment*. New York: Plume.

Mehldau, B. (u.å.) Creativity in Beethoven and Coltrane, Installment 6 – Bud's Dance Between The Intiutive and the Counter-intuitive, Hämtad 2017-04-04 från <http://www.bradmehldau.com/carnegie-06>

*Nationalencyklopedin*, kvalitativ metod.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/kvalitativ-metod> (hämtad 2017-01-01)

*Nationalencyklopedin*, induktion.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/induktion> (hämtad 2017-01-01)

*Nationalencyklopedin*, improvisation.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/improvisation> (hämtad 2017-04-04)

*Nationalencyklopedin*, vokabulär.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/vokabulär> (hämtad 2017-04-04)

*Nationalencyklopedin*, ordförråd.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/ordförråd> (hämtad 2017-04-04)

*Nationalencyklopedin*, intuition.

<http://www.ne.se> (hämtad 2017-05-02)

Nachmanovitch, Stephen (1990) *Free play: improvisation in life and art*, New York  
Penguin Putnam Inc

Robinson, Ken med Lou Aronica (2009) *The Element- How finding your passion  
changes everything*. Penguin Books.

Sverige. Skolverket (2011). *Läroplan, examensmål och gymnasiegemensamma ämnen  
för gymnasieskola 2011*. Stockholm: Skolverket.

Tarr, C. J. (2016). *Practising jazz performance: An investigation into the process that  
underpins optimal instrumental practice in the jazz idiom*. Hämtad från  
<http://ro.ecu.edu.au/theses/1921>

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

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

Werner, Kenny. (2014). *Effortless Mastery*. New Albany. Jamey Aebersold Jazz.

Zhukov, K. (2009). *Effective practising: A research perspective* *Australian Journal of  
Music Education* 1, s. 3-12





# Samtyckesblankett

## Vilka strategier använder jazzmusiker för att utveckla sin musikaliska vokabulär vid improvisation?

Studien utförs i syfte att undersöka vilka strategier jazzmusiker använder för att inkorporera nytt material i sitt spel samt vilka strategier de använder för att utveckla sin förmåga att improvisera.

Jag som utför studien går tionde och sista terminen på Musikhögskolan i Malmö, på musiklärarutbildningen med inriktning jazz.

Du som deltagare kommer att intervjuas och din intervju kommer att analyseras tillsammans med de andra intervjuerna som jag genomför.

Alla som deltar i studien kommer att vara anonyma och eventuellt inspelat material kommer att raderas efter att studien är färdig.

Du som deltagare i den här studien har rätt att bestämma över din medverkan. Du kan när som helst avbryta din medverkan.

När arbetet är färdigställt kommer det publiceras på Lunds Universitets hemsida där studien går att läsa i sin helhet.

Tack för ditt deltagande! Du är välkommen att kontakta mig vid eventuella frågor.

E-Mail: [viktor.jansaker@live.se](mailto:viktor.jansaker@live.se)

T el: +46 768646156

Vänliga hälsningar

Viktor Jansåker

# INTERVJUGUIDE

## Syfte

- Ta reda på vilka strategier informanten använder sig av för att utveckla sin förmåga att improvisera.
- Ta reda på vilka strategier informanten använder för att utveckla sin musikaliska vokabulär.

## Improvisation:

- Beskriv kortfattat dig själv och din musikaliska bakgrund
- Beskriv vad du tänker när du hör ordet *improvisation* i en jazzkontext. Vad betyder det för dig?
- Vilka *hantverksmässiga färdigheter* krävs eller är viktiga, enligt dig, för att man ska kunna improvisera?
- Vilka strategier använder du för att öva dig på att improvisera?
- Hur förhåller du dig till motsatsförhållandet i att förbereda sig för att improvisera?
- Vad är det, enligt dig, som formar en musikers musikaliska vokabulär?

## Att utveckla sin musikaliska vokabulär

- När du tänker på *hur och vad* du spelar när du improviserar... hur skulle du vilja beskriva *varför du spelar det du spelar*?
- Kan du minnas något konkret tillfälle då du, utan att ha planerat det, upptäckt ett visst musikaliskt fragment i ditt spel som du kunnat härleda varifrån det kom? (varför blev det så?)
- Vill du ge exempel på något tillfälle när du medvetet försökt få in något i ditt spel och lyckats respektive misslyckats? (vilka orsaker tror du det fanns till att det blev så?)
- Varför dyker vissa saker upp i ditt spel och andra inte?
- Har du konkreta strategier för att inkorporera ny musikalisk vokabulär i ditt spel?
- Håller du med om att det finns en skillnad mellan att kunna utföra något på sitt instrument och att kunna kreativt med det i olika musikaliska kontexter?
- Diskutera utifrån musikaliska exempel + Vill du tillägga något?