



MUSIKHÖGSKOLAN I MALMÖ
Lunds universitet

EXAMENSARBETE 15hp
Vårterminen 2021
Läroarbilden i musik
Laszlo Dancs

”Det finns inga pengar över femte bandet”

En studie om bas-pedagogers attityder och tillvägagångssätt i
improvisation och undervisning

Handledare: Markus Tullberg

Abstract

Title: “There is no money above the fifth fret” - A study about bass-educators’ attitudes and approaches in improvisation and teaching

Author: Laszlo Dancs

The Purpose of this study is to gain access to perspectives and approaches in relationship to improvisation, through the eyes of bass-educators. My hope is that this study will inspire me and others to further develop our artistic and educational ability in relation to the concept of improvisation.

I want to create a broader understanding about improvisation and how one can educate oneself and others in relation to improvisation, through access to what other bassists and what the literature says about the subject.

Keywords: Improvisation, education, bass, methods, strategies, attitudes

Sammanfattning

Titel: "Det finns inga pengar över femte bandet" - En studie om bas-pedagogers attityder och tillvägagångssätt i improvisation och undervisning

Författare: Laszlo Dancs

Syftet med denna studie är att få tillgång till synsätt och tillvägagångssätt i förhållande till improvisation hos bas-pedagoger. Min förhoppning är att utifrån undersökningen, kunna få inspiration till att vidareutveckla min och andras konstnärliga och pedagogiska förmåga i förhållande till begreppet improvisation. Genom att få tillgång till vad andra basister och litteraturen säger kring ämnet vill jag med studiens innehåll skapa en bredare förståelse för vad improvisation innebär och hur en kan utvecklas och utveckla andras improvisations-förmågor.

Sökord: Improvisation, undervisning, bas, metoder, strategier, attityder,

Innehållsförteckning

1. Bakgrund & inledning	8
1.1 Beskrivning av arbete.....	8
2. Syfte & frågeställningar	10
3. Litteratur	10
3.1 Att definiera improvisation.....	10
3.2 Tillvägagångssätt och attityder i förhållande till utveckling av improvisation	12
4. Metod	19
4.1 Metodiska överväganden och tillvägagångssätt	19
4.2 Kvalitativ intervju	20
4.3 Intervjuerna	21
4.4 Design av intervju.....	22
4.5 Behandling av data.....	22
4.6 Etiska överväganden.....	22
5. Resultat	24
5.1 Bas-pedagogernas definition av improvisation	24
5.2 Tillvägagångssätt för att undervisa improvisation.....	26
5.3 Attityder till improvisation	29
5.4 Sammanfattning	32
6. Diskussion	33
6.1 Definition.....	33
6.2 Metoder/strategier.....	35
6.2.1 Självförtroende och att våga	35
6.2.2 Förutsättningar för lustfyllt lärande	36
6.2.3 Reflektion och sammanhang.....	37
6.3 Attityder	38
6.3.1 ...I förhållande till "basism"	38

6.3.2 ...I förhållande till lustfyllt lärande	39
6.4 Fortsatt forskning	40
6.5 Sammanfattning	41
Referenslista.....	42
Bilagor.....	43
<i>Bilaga 1. Ackordprogression 2-5-1.....</i>	<i>43</i>
<i>Bilaga 2. Intervjufrågor.....</i>	<i>44</i>
<i>Bilaga 3. Samtyckesblankett.....</i>	<i>45</i>

1. Bakgrund & inledning

Denna studie handlar om mitt utforskande av ämnet improvisation på elbasen och i bas-undervisningen.

Jag kommer från en musikerfamilj som präglats av improvisatorisk musik. Improvisation har varit en stor del i mitt liv sedan tidig ålder. Den solistiska aspekten av musik har alltid fascinerat mig och har varit en drivkraft i mitt musicerande sedan jag började spela elbas. Jag började spela elbas när jag var tolv år och det absolut första jag lärde mig spela var basgången till Jaco Pastorius "The Chicken" från hans live-platta "Invitation" från 1983. Hans sätt att spela var fri och det inspirerade mig att utforska friheten i att improvisera på mitt instrument. Jag har sedan dess letat efter sätt att utveckla min konstnärliga improvisationsförmåga.

Studiens fokus har därmed varit att studera olika sätt att tackla begreppet improvisation som basist och baslärare. Jag har strävat efter att konkretisera vad improvisation innebär och hur vi basister/baslärare ser på improvisation i vår utveckling och undervisning. Min förhoppning har varit att kunna använda studiens resultat till att jobba vidare med improvisation på mitt instrument och i mitt framtida yrke som musiklärare.

1.1 Beskrivning av arbete

Studien börjar med att förklara syftet och vilka frågor jag vill ha svar på. I detta kapitel förklarar jag varför jag gör undersökningen och vilka förväntningar jag har av arbetets resultat.

I kapitlet om tidigare forskning redogörs vad litteratur och tidigare forskning säger i ämnet. I detta kapitel beskrivs begreppet improvisation, improvisationens historia ur ett musikaliskt perspektiv, och olika övnings-strategier/metoder för att utveckla improvisatoriska förmågor på elbasen och kontrabasen. Dessutom kollar jag på vad litteraturen säger om improvisation i bas-undervisningen.

Det tredje kapitlet beskriver mitt val av metod för studien. I detta kapitel förklarar jag varför jag valt metoden och hur jag utförde den.

I resultatkapitlet redogörs och analyseras datainsamlingen från metodkapitlet.

I diskussionskapitlet möts mina tankar, tidigare forskning och resultaten från studien för att skapa en slutsats. I detta kapitel ställs resultaten, metoden, mina värderingar/synsätt och tidigare forskning mot varandra.

2. Syfte och frågeställningar

Syftet med denna studie är att få tillgång till synsätt och tillvägagångssätt gällande improvisation hos bas-pedagoger. Min förhoppning är att utifrån undersökningen, kunna få inspiration till att utveckla min konstnärliga och pedagogiska förmåga i förhållande till begreppet improvisation. Genom att få tillgång till vad andra basister och litteraturen säger kring ämnet vill jag med studiens innehåll skapa en bredare förståelse för vad improvisation innebär och hur en kan utvecklas och utveckla andras improvisations-förmågor. Arbetet bygger på följande frågeställning:

Hur förhåller sig bas-pedagoger till improvisation i konstnärlig och pedagogisk kontext?

3. Litteratur

I detta kapitel kikar jag på vad historien och tidigare forskning säger om vårt ämne, improvisation. Här behandlas improvisation ur ett historiskt perspektiv, olika definitioner av improvisation och improvisation ur ett pedagogiskt perspektiv.

3.1 Att definiera improvisation

I detta kapitel beskrivs vad litteraturen säger om improvisation i en musikalisk kontext.

Nachmanovitch (1990/2010) skriver i sin bok *“Spela Fritt: Improvisation i liv och konst”* om hans sätt att se på improvisation i musiken och i våra liv. Nachmanovitch menar att improvisation finns i alla aspekter av våra liv och är lika vanligt i våra liv som att andas. All typ konst bygger på improvisation och är en andlig och psykologisk företeelse. Han skriver att *“Improvisationens kärna är medvetandets fria lek”* (s.16). Vidare talar han om hur improvisationen, den spontana kreativiteten, finns inom oss och är en naturlig och ren form av oss själva. Riktig improvisation kan ske om vi lyckas finna den ursprungliga formen av oss själva.

Nachmanovitch (1990/2010) beskriver att improvisation mår bra när vi *“kapitulerar”*. Genom att ge upp, det vill säga, känna ett lugn för att framtiden är oskriven och inte försöka kontrollera den,

ger vi möjlighet åt improvisationens framväxt. Han menar att så fort vi erkänner att vi inte vet vad framtiden har att visa ger vi utrymme för ovetandet.

I samma utsträckning som vi känner oss säkra på vad som kommer att hända låser vi inne framtiden och isolerar oss från nödvändiga överraskningar. Kapitulation innebär att behålla en avspänd hållning till att inte veta, att låta sig näras av det mysterium som följer med ögonblicken, de evigt nya, de varje gång överraskande. (Nachmanovitch, 2010, s. 27)

I överraskningen finner vi improvisationen och lyckas vi känna oss trygga i ovetandet menar Nachmanovitch att vi banar väg för improvisationen.

Bruér och Westin (1995) skriver om improvisation i boken "*Jazz, musik människor miljöer*" och menar att improvisation sker när en skapar något i stunden och att den tar form på olika vis, beroende på vem som utför den.

Det kan vara en personlig tolkning av noterad musik, där musikern spontant förändrar eller kompletterar det skrivna med t ex accenter och tempoförskjutningar. Det kan också vara en för stunden fritt påhittad musik utan formler eller regler, där spelet bara begränsas av instrumentets tonomfång och karaktär, och av den tekniska förmågan och fantasin hos den som spelar. (Bruér & Westin, 1995, s. 6.).

De menar att improvisation förhåller sig till hur vi tolkar saker, vilka erfarenheter vi har och i vilket sammanhang vi befinner oss i.

M. Cobussen (2017) skriver om improvisation i boken "*The Field of Musical Improvisation.*" och anser att den alltid förhåller sig till idiomer, regler och ramar och formas av hur musikern tolkar och använder sig av dessa. (s. 37).

Han argumenterar även för att själva definitionen av improvisation är diffus, eftersom det finns många olika sätt att beskriva den. Ju mer vi försöker kvantifiera begreppet, desto mer "skada" gör vi.

The main problem with coming up with a convincing, durable, and stable definition of this concept is that there are simply too many different models or modes of improvisation, and the more resolute an answer, the greater the inaccuracy and collateral damage will be; each definition of improvisation will simultaneously constitute it and thereby perchance restrict its working." (Cobussen, 2017, s. 37).

Cobussen syftar till att improvisation är att tänka och göra något som i stunden inte är förutbestämt, och när vi försöker definiera det vi gör, som exempelvis att analysera, reflektera och dokumentera begreppet, skapar vi en slags paradox då improvisation är just improviserat. Samtidigt menar han också att improvisering förhåller sig till en viss kontext.

Bjerstedt (2014) beskriver improvisation i hans doktorsavhandling "Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor" som ett fenomen som sker i stunden, utan att utövaren hinner reflektera. Han påstår också att den sker genom problemlösning i stunden. "An improvisation is actually nothing but a series of corrections" (s. 20).

Bjerstedt skriver att improvisation är en slags remix av de normer och idiomer som redan finns, snarare än strävandet efter helt nya. "Arguably, the bulk of musical improvisation does not concern itself with the invention of new idioms but is rather a matter of expressing already existing ones;" (s 31). Improvisation, enligt hans studie, ses av många musiker som kombinationen av tradition och spontanitet. (s.29).

Nationalencyklopedin definierar musikalisk improvisation som något spontant och oförutsett. "**improvisation**, i musiksammanhang en ofta använd benämning på det oförutsedda, oplanerade och spontana i ett musikaliskt framförande." (NE, 2021).

3.2 Tillvägagångssätt och attityder i förhållande till utveckling av improvisation

I detta kapitel sammanställs vad litteraturen säger om olika synsätt och tillvägagångssätt för att utveckla våra förmågor att improvisera. Jag har valt att skriva om vad litteraturen säger om improvisations-utveckling, oavsett om den hänför till undervisning eller inte. Argumentationen jag för är att all forskning/litteratur som handlar om utvecklings-förmågor inom ämnet kan appliceras till både den enskilde musikern och i undervisningssammanhang.

Nachmanovitch (1990/2010) pratar om hur "leken" bör vara styrande för utveckling. Han menar att vi alltid skapar genom leken och att utan den är utveckling omöjlig.

Improvisation, komposition, författarskap, måleri, teater, uppfinnande, alla skapande handlingar är lek. Den är kreativitetens startpunkt i det mänskliga växandets cykel och en av de stora primära livsfunktionerna. Utan leken är inläring och utveckling omöjliga. Leken är den rot från vilken äkta konst härleds; den är det råmaterial som konstnärer kanaliserar och ordnar med allt det kunnande och den teknik de besitter. Tekniken själv härrör ur leken, ty vi kan endast tillägna oss teknik genom att öva, genom att ihärdigt experimentera, leka med verktygen och pröva deras gränser och motstånd. (s. 47)

Han pratar om hur viktigt det är att lära sig teknik för att kunna skapa något kreativt och konstnärligt, men menar att “man skapar *genom* teknik, inte *med* den.” (s. 27). Tekniken, så som kunskaper om till exempel musikteori är våra verktyg, våra penslar, men det är vi som håller i penseln, inte tvärtom. Övar vi tillräckligt mycket blir vi till sist fria från tekniken menar Nachmanovitch. Då kan vi skapa fritt och “...Våra färdigheter blir omedvetna.” (s. 76). Han förklarar också att teknik och skicklighet kan vara saker som hämmar den lekfulla aspekten i musiken och kan vara bidragande faktorer till att musiker förlorar glädjen med det de gör. Vidare pratade författaren om att jazzmusiker är experter på “tricks” för att improvisera och är ofta benägna att använda dessa. Han påstår att om man vill utforska improvisationen på riktigt behöver man komma ifrån dessa tricks. “En kompetens, som förlorar kontakten med sina rötter i leken och forskansar sig i stela former av professionalism.” (s. 71). Men Nachmanovitch skymmer inte undan allvaret i att öva och införskaffa sig kunskap. Han påstår snarare att kunskapsinläring och utövning bör ske på ett lustfyllt sätt.

Han pratar om tillvägagångssätt för att förbli motiverad i sin övning och finna nya sätt att utvecklas. Han förklarar att om något känns tråkigt ska man inte fly från det, utan omvandla det till något givande. Exempelvis: “Om du tråkas ut av att öva en skala, spela samma åtta toner men i en annan ordning. Ändra sedan rytmen. Ändra så ton-färgen. Hepp - du har just improviserat!” (s. 72). Variation i övning motverkar det “tråkiga” och skapar istället en inlärningsprocess som är utmanande och kul att jobba med.

Nachmanovitch pratar även om regler och begränsningar, samspel och tålmod redskap för utveckling i musik och improvisation. Han menar att regler och begränsningar är essentiella för att skapa spontanitet i improvisationen. Finns det någon slags form/struktur/regel i improvisationen minskar även risken för att “...Improvisationen förlorar riktning.” (s. 85).

Nachmanovitch säger såhär om tålmod:

“Frukterna av improvisation, komposition, författarskap, uppfinnande och upptäckande må mogna spontant, men de växer i mark som vi först har plöjt, gödslat och skött i tron att de ska mogna i naturens egen takt.” (s. 147).

Det tar lång tid och mycket arbete att utveckla improvisatoriska förmågor enligt honom.

Nachmanovitch pratar även om call and response, fråga-svar. Han säger att denna form av skapande går tillbaka till våra tidigaste interaktioner som barn. Vidare påstår han att vi skapar genom att lyssna, betrakta eller läsa konst. När vi exempelvis lyssnar och spelar musik tillsammans med någon, ställs först en fråga. Vi lyssnar för att sedan svara på något sätt på det vi hör. Antingen genom att svara genom spel, eller tystnad. Det i sin tur är inte bara ett svar, utan en ny fråga. (s. 105)

Schenck (2000) skriver om improvisation i boken *Spelrum: en metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger*. Han pratar om olika strategier för att lära ut och utvecklas i improvisation. Som Nachmanovitch pratar Schenck också om begränsningens stryka. Han säger att ramar som till exempel en bestämd ackordföljd, är bra verktyg för att skapa kreativitet. Att slå sig fri från ramarna, så länge ingen och inget skadas är dock också ett bra verktyg för skapandet och kreativiteten. (s. 248)

Schenck pratar om strategier för att få elevens (och pedagogens) kreativitet att flöda och som Nachmanovitch (1990) också nämner, pratar Schenck om härmning, (call and response). Härmning innebär i detta att elev/pedagog turas om i att leda det musikaliska samtalet och härmar varandras musikaliska fraser genom att lyssna på vad den andra precis spelat på sitt instrument. Att härma är ett bra sätt att lära sig att improvisera enligt honom. (s. 249)

Han nämner också att det är viktigt att vara noggrann när vi övar på repetition, eftersom det som en gång har spelats blir lättare att upprepa på samma vis igen. Schenk kallar denna metod för “snöstigsmetoden”. (s. 170)

Schenck (2000) skriver också om improvisationens plats i undervisningen och tycker att den tar alldeles för lite plats i instrumental-undervisningen. Han argumenterar för att många målsättningar i musikundervisningen skulle kunna uppnås med hjälp av improvisation och skriver att vi bör

betrakta den som "...en attityd till musicerande oavsett genre eller instrument." (s. 247) Improvisation, enligt Schenck, är inte bundet till idiomer om musikstil, instrument eller kultur.

Cobussen (2017) påstår att en musiker måste vara förberedda om hen ska kunna improvisera. Att vara förberedd betyder årtal av övning. Han menar att improvisation kräver mer absorberande än inspiration.

...a musician must be prepared in order to be able to improvise, to meet and take care of the unknown and emergent, and such preparation usually takes many years. As they say, the ability to improvise requires more transpiration than inspiration. Improvisation demands many hours of preparation and practicing, of technē and practical knowledge, in order to master the instrument as well as certain musical traditions and conventions." S. 37).

Han påstår att för att kunna improvisera på "riktigt" behöver musikern offra blod, svett och tårar. Musikern behöver lära sig så mycket om hen bara kan de regler och ramverk som improvisation är uppbyggd av och hen behöver också öva tekniken på instrumentet. Detta för att kunna möta det okända på ett professionellt sätt.

Bjerstedt (2014) Har i sin studie fått resultat från hans informanter som visar att imitation och auditivt lärande är en fundamental byggsten i Jazzmusiken. Hans resultat visar också att informanterna anser att analys och reflektion är tillvägagångssätt till att improvisera. (s.300).

Bjerstedt pratar om improvisation och menar att det är nödvändigt med förhållandet mellan frihet och idiomer/regler när man improviserar. "It might even be argued that the relationship between spontaneity and tradition in jazz improvisation is not only dynamic and dialectic but also, in a certain sense, necessary." (s. 33). Han anser att det är viktigt att se på och arbeta med improvisation, i relation till friheter traditioner inom jazzen.

Han säger också att ett solo, en improvisation som utförs av individen är också en sammansvärjning av vad andra spelat/sjungit tidigare. "...there is little doubt that even though we often speak of them as solos, most improvisations are also the result of collective efforts." (s. 53).

Bjerstedt skriver om improvisation ur ett pedagogiskt perspektiv och belyser några metoder för utveckling, till exempel; Imitation och auditiv övning, spirituell dimension, analys och förståelse

av improvisation, fri improvisation kontra strukturerad och komposition, eller som han kallar det "reflekterad improvisation" (s. 299).

Bjerstedt sammanfattar vad Norgaard säger om hur musiker skapar improvisation med hjälp av fyra strategier:

using memorized material from an idea bank, selecting pitches with attention to vertical or horizontal features of the material (harmonic and melodic priority, respectively), and finally, repeating material that was played earlier in the solo. In addition to these strategies, the thought process of jazz improvisers include ongoing planning and evaluation. (s.39)

Buér och Westin (1995) skriver om vad som är särskilt med jazz i boken *Jazz, musik människor miljöer*. De menar att improvisationen är en av de särdrag som karakteriserar jazzen och att musiker, i synnerhet inom jazzens värld, ofta förhåller sig till ramar som sedan kan varieras för att skapa improvisation. "Jazzimprovisation innebär oftast spontana variationer med utgångspunkt från ett givet tema-som kan vara en melodi, en harmonisk struktur, ett rytmiskt mönster eller olika kombinationer av sådana byggstenar." (s. 6). De argumenterar för att musiker skapar improvisationer genom att förändra befintliga regler i musiken. Vidare förklarar dem sex utgångspunkter som jazz improvisatörer förhåller sig till. Dessa inkluderar *melodisk improvisation*, som baseras på att musikern varierar tonernas dynamik, längd och klangfärg, i förhållande till ett bestämt tema. De påstår att denna metod framhäver musikerns personliga spelstil. *Harmonisk improvisation* skapas genom att solisten istället förändrar och devierar från ett givet tema, genom att exempelvis komma på nya fraser och melodier. *Modal improvisation* syftar till att solisten förhåller sig till en specifik skala. *Rytmisk improvisation* är när musikern varierar på det givna grundrytmen i musiken. *Klanglig improvisation* som syftar till att en ändrar på instrumentets klang för att skapa. *Fri improvisation*, ingenting är bestämt. Det finns inget tema att förhålla sig till och musikern har fria tyglar för att skapa. (s. 14)

Summa summarum, Improvisatörer använder sig antingen av variation av klangfärg, dynamik, rytm, betoning och melodispel eller så går de ifrån regler och strävar istället efter att skapa något nytt, antingen via ramar eller också helt fritt från dessa.

De pratar också om att musiker bör vara förberedda när de ska improvisera och lyfter problematik gällande exempelvis notbild. De anser att notbilden brukar i de flesta fall vara "ofullständig". De förklarar till exempel att notbilden är "teoribaserad", vilket kan leda till komplikationer då Jazzen

oftast "svänger". Även om vi till exempel ser jämna fjärdedelar i notbilden så är dessa menade att spelas och kännas som trioler i Jazzmusik. Detta innebär att en musiker behöver ha förkunskaper för att kunna läsa och spela notbilden på ett "korrekt" vis.

Janek Gwizdala är en basist som jobbar mycket med improvisatorisk musik. I boken "Jazz Vocabulary for electric bass: iiVI (2018). I boken återfinns tjugosex övningar där samtliga är kopplade till ackord-progressionen 2-5-1 (iiVI). (se bilaga 1)

2-5-1 är en vanlig progression i bland annat jazzmusik och Gwizdala (2018) använder sig mycket av jazzen språk och 2-5-1 progressionen som ett medel för att utveckla solistiska drag. Han ger exempel på en lång lista av låtar som alla har sagt ackord-runda i sig. Han menar att dessa låtar har haft en stor påverkan på hans utveckling och förståelse för jazzens språk. (s. 8).

Reed, D (2011) har skrivit en bok som ska hjälpa musiker att improvisera på riktigt. I boken "*Improvise for real - Understand the music you hear. Play the music you imagine.*" pratar han om, och lägger fram övningar och material som ska gynna våra improvisatoriska förmågor och lära oss att använda vår fantasi för att skapa. Han påstår att alldeles för många institut har tendensen att förstöra studenternas glädje och leken i musiken genom att arbeta på "fel" sätt. Han anser att vi har lätt att skapa en dysfunktionell relation till musiken och strävar efter saker som inte gynnar oss i slutändan. Han pratar till exempel om klassrummen och hur de kan se ut om man har otur.

This bizarre ritual, normally conducted by a humorless grouch called a "music teacher", consists of staring at a bunch of little black little dots on a piece of paper and trying to extract a painful sequence of notes from some totally lame instrument without violating any of the sacred laws of posture and hand position. (s. 3)

Vidare skriver Reed att allt för ofta förlitas elever lära sig och förlita sig på den teoretiska biten i musiken och att de ska sträva efter att spela "rätt" genom att exempelvis memorera skalor, licks och riffs. (s. 8).

Reed pratar också om kunskapssyn i musiken. Han anser att kunskap bör och är egentligen "egen-kunskap" och finns inom var och en av oss, men att det ofta lutar, speciellt inom skolväsendet, till att kunskap kommer utifrån och att det är lärarens och skolans uppgift att lära ut hur en bör spela. (s. 6)

4. Metod

I detta kapitel redogörs varför och hur jag gjorde för att få fram resultatet i undersökningen och vilka konsekvenser det kan ha på resultatet. Här redogörs även mitt val av respondenter och hur jag resonerat kring valet av dem. Utöver det förklarar jag min tankebana kring utförda intervjun.

När denna studie genomförs är jag i slutstadiet av min utbildning som musiklärare på Musikhögskolan i Malmö. Jag är elbasist/kontrabasist och min framtida roll som instrumentallärare spelar en stor roll i valet av mina respondenter. Jag har stora förkunskaper inom området och vill utvidga dessa ännu mer med hjälp av arbetets resultat. Jag har valt att intervjua baslärare som har jobbat eller jobbar på gymnasial nivå med anledning att improvisation har en större roll i undervisningen på gymnasiet. Dessutom vill jag få ett så precist resultat jag bara kan på de frågor jag ställer i förhållande till tid, resurs och begränsning av arbetets storlek.

4.1 Metodiska överväganden och tillvägagångssätt

Bryman (2011) pratar i sin bok "Samhällsvetenskapliga metoder" om kvalitativa undersökningar och hur de strävar efter precisa undersökningar av deras frågeställningar. Många kvalitativa forskare jobbar enligt honom med målstyrda urval. Specifika val gällande respondenter har gjorts då de, enligt min uppfattning, passar bäst in på studiens frågeställningar. Denna studie strävar efter att tilltala mig och min uppfattning om min frågeställning. Sannolikhetsurval är mer generaliserande och "passar bättre till en population.". (s. 350). Förhoppningsvis inspireras andra av denna studie, men först och främst gör jag studien för min egen skull. Detta kan medföra en viss osäkerhet i frågan om undersökningens validitet. Bryman (2011) skriver att validitet är ett resultat av en mätning (till exempel en enkätundersökning om alkoholmissbruk i Malmö stad). Det innebär att validiteten inte väger lika stort i min undersökning. Hade jag till exempel velat kartlägga hur musiker i Skåne arbetar med improvisation i sin egen utveckling och i musikämnet hade jag istället gjort en enkät för att få en mer generell bild i frågan. Eftersom jag vill komma nära frågan väljer jag dock att samtala med ett fåtal respondenter istället. Det innebär att subjektiviteten i min studie är en förutsättning för de resultat jag strävar efter. Bryman säger att kritik mot den kvalitativa metoden kan vara att den till exempel blir för subjektiv. Detta skymmer jag inte undan utan väljer istället att belysa det och menar på att subjektiviteten, min ingång i

arbetet, har potential att överföras i andra studier och i andras synsätt och tillvägagångssätt till improvisation. Dock beskriver Bryman också kritiken om replikation av en kvalitativ metod. Han beskriver svårigheten i att replikera en studie som är präglad av forskarens egna intressen. Min studie är som, i många fall, riktad mot ett specifikt ämne, tema om man så vill. Jag är musiker och musiklärare och därför handlar min studie om musik. De som studerar och forskar inom samma område har (förhoppningsvis) intressant data att arbeta vidare på via mitt arbete.

4.2 Kvalitativ intervju

Tanken med att göra intervjuer är att få ut så mycket information om respondenternas känslor, synsätt och tillvägagångssätt i fältet improvisation som möjligt. Bryman (2011) säger att "I kvalitativa intervjuer vill forskaren ha fylliga och detaljerade svar, medan syftet med en kvantitativ intervju är att generera svar som snabbt kan kodas och bearbetas." (s. 413). Han pratar om hur *Emotionalism* strävar efter att fånga den inre upplevelsen och erfarenheten i människan. (s. 341). Detta resonerar väl i att få en djupare inblick i respondenternas tankar, metoder och känslor kring improvisation och undervisning.

Den kvalitativa forskningsmetoden ställer krav på intervjuaren. Enligt Kale & Brinkmann (2014) är resultatet från intervjuer beroende av den "sociala relationen" mellan intervjuare och respondent. Har Intervjuaren förmågan att få till en bekväm atmosfär där respondenten känner sig manad att prata fritt kring ämnet. Ett samtal kan oftast inte ha samma stela struktur som till exempel en enkät har. Intervjuaren måste därför vara duktig på att anpassa sig till situationen då intervjuandet "kräver hög färdighetsnivå hos intervjuaren". (s. 32). I denna studie har respondenterna bestått av basister som har varit lärare till mig vid tidigare tillfällen, eller basister som jag känner/är bekant med sedan tidigare. Jag har valt att intervju just dessa för att vi har redan sedan innan skapat någon slags relation. Det innebär förhoppningsvis att det blir en mer avslappnad och trygg känsla under intervjuerna.

En god intervjuare känner till ämnet för intervjun, behärskar konsten att samtala, har språkkänsla och är lyhörd för intervjupersonens språkliga stil. Intervjuaren bör ha sinne för goda historier och kunna hjälpa intervjupersonens att utveckla sina berättelser. Intervjuaren måste hela tiden fatta beslut om vad hon ska fråga om och hur, vilka aspekter av intervjupersonens svar som ska följas upp eller inte följas upp, vilka svar som ska tolkas eller inte tolkas. Kale & Brinkmann (2014, s. 208).

Några nyckelord för en kompetent intervjuare enligt Kale Brinkmann är “Öppen, Kunnig, Vänlig, Känslig, Styrande, Tolkande och Tydlig.” (s. 208)

Jag har förhållit mig till dessa attribut när jag utfört mina intervjuer, men självklart är det en slags konst som man måste öva på. Jag har försökt, och antagligen har jag misslyckats på flera fronter. Dock anser jag att försöket är viktigare än att lyckas.

4.3 Intervjuerna

Jag har valt att intervjua baslärare som jag vet har erfarenheter i improvisation på deras instrument och i deras undervisning. Tid och geografi har varit en faktor i valet av objekt och därför har jag valt att intervjua musiker som bor så nära mig som möjligt. Kontakt har tagits via SMS, mail och videosamtal/samtal. Jag har inte haft krav på kön eller ålder. Kraven jag ställt har varit att respondenterna undervisar eller har undervisat gymnasial nivå. Anledningen är för att ha en gemensam nämnare i åldersgrupp som de undervisat i. Min initiala intention har varit att göra intervjuerna i samma rum som respondenterna befinner sig i men på grund av Covid-19 har jag fått använda mig av videosamtal/telefonsamtal i två av tre intervjuer. Pedagogerna intervjuades en och en för att få ut så mycket av var och ens tankar och känslor kring ämnet. Alla lärare är behöriga lärare, men jobbar på olika nivåer inom skolväsendet i dagsläget. De tre bas-pedagogerna är anonyma i studien och kommer att kallas för följande:

Johan: Jobbar på kulturskola som el-och kontrabas-lärare. Har jobbat på både gymnasienivå och högskolenivå. Utöver läraryrket jobbar han som frilansmusiker och spelar mycket improvisatorisk musik. Aktiv lärare sedan år 2007.

Ali: Jobbar på gymnasienivå som elbas/kontrabas/GeMu/Ensemble-lärare. Utöver läraryrket jobbar han som frilansmusiker också. Aktiv lärare sedan år 1999.

Dragan: Jobbar på musikhögskola som el- och kontrabas-lärare. Har arbetat på gymnasial nivå tidigare. Aktiv lärare sedan år 2001.

4.4 Design av intervju

Studiens intervjufrågor är semistrukturerade, vilket innebär att det finns ett övergripande tema som intervjufrågorna ställs emot, men strukturen på frågorna och vilka frågor som ställs varierar beroende på hur respondenterna valt att svara på dessa. Om respondent tillåtit har jag spelat in intervjun på video för att få mer data att analysera. Till exempel om respondenten har velat visa något på sitt instrument kring en fråga.

Intervjufrågorna behandlar frågor som berör:

- Vad improvisation innebär för respondenterna
- Hur de improviserar
- Hur de utvecklar deras och andras förmågor kring ämnet

Intervjufrågorna har agerat som mall och ramverk men har också varit formbara och anpassningsbara beroende på hur intervjun har format sig. (se bilaga 2)

4.5 Behandling av data

Alla fyra intervjuer transkriberades skriftligt. För att lättare kunna läsa det som sades i intervjuerna valde jag att ta bort småord som till exempel; öh, hm och eh. Grammatiska rättelser har också förekommit för att transkriberingen ska vara mer lättläst och tillgänglig. De transkriberade intervjuerna har sedan analyserats och ställts mot arbetets frågeställning. Det som jag har ansett vara relevant för min studie har jag sedan med i resultatkapitlet för att sedan diskutera det i diskussionskapitlet.

4.6 Etiska överväganden

Syftet med studien förklarades vid den initiala kontakten med mina respondenter och utvecklades vidare vid intervjutillfällena. Respondenterna blev informerade om att intervjun kommer vara konfidentiell. Jag förklarade att deras riktiga namn inte kommer användas i arbetet. De fick godkänna att de blev inspelade; antingen, eller både video/audio-inspelningar. Arbetet har förhållit

sig till de fyra huvudkrav som Vetenskapsrådet (2002) ställer på forskaren. De fyra huvudkraven innefattar: informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet. Informationskravet säger att forskaren ska informera de berörda om forskningens syfte. Samtycketskravet ge berörda möjlighet att bestämma om de vill vara med i studien. Konfidentialitetskravets syfte är att skydda de berördas uppgifter och för att undvika att obehöriga inte får möjlighet att ta del av uppgifterna. Nyttjandekravet ser till att insamlad data från berörda endast används till det syfte som är bestämt.

5. Resultat

I följande kapitel sammanställs intervjuerna som genomförts i studien. Här presenteras respondenternas tankar, definitioner och attityder om vad improvisation och improvisationsundervisning är. Alla respondenter förblir anonyma i studien och jag har gett dem fiktiva namn.

Den första intervjun (Johan) utfördes 2020/01/30 och har kommit att bli en slags “pilotintervju” i denna studie. Frågorna som ställts i denna intervjun har agerat som ett bollplank där svaren har gett mig en klarare bild för hur jag vill utforma nästa intervju.

5.1 Bas-pedagogernas definition av improvisation

Johan pratar om improvisation i både stora och små drag. När jag frågar Johan vad improvisation är säger han; “Livet”. Vidare säger han att inom musiken tänker många på Jazz som genre när de tänker på improvisation men beskriver också att det kan finnas i alla vrår i musikens värld. Johan berättar om improvisation som något som präglas av ramar, som följs, men också bryts. Han menar att improvisation finns med oss i alla aspekter i livet och manifesterar sig på olika sätt beroende på vem som utför improvisationen:

Det är samma meningar och samma ord, samma bokstäver vi använder. Men vi formulerar det på olika sätt. Även om jag säger precis samma sak så säger jag det efter eller före en annan mening, eller så betonar jag det på ett annat sätt. Beroende på hur du gör eller icke gör med dina gester, hur du tittar någon i ögonen så blir det en annan kontext, och det är så man kan använda, applicera det till musiken också. För att vara fullt närvarande så kanske man måste improvisera. Det är genom att helt enkelt ha öronen öppna och se var vi är på väg eller vad som händer liksom. (Johan)

Johan pratar om att improvisation är beroende av kontext och personligheter. Han anser att den förhåller sig till sättet vi betonar det du spelar, vilket sammanhang du befinner dig i och “...vad som kommit före och efter det du just i nuet spelar”. Johan anser att improvisation präglas av det personliga hos oss och ger uttryck utefter det.

Han nämner också vikten av att våga. Genom att våga skapar man något nytt säger han. “Improvisation handlar på många sätt att våga ta för sig. För att våga ta för sig behöver man

använda verktyg och ha självförtroende.”. Genom att ta för sig och med hjälp av den kunskap en besitter, kan en, enligt Johan, skapa kreativt.

Ali säger att improvisation föds ur kreativitet och är förutbestämd. Han påstår att den kan ta form på olika sätt och äger rum när den ägs av individen.

Improvisation för mig är väl allting som går utanför ramen för det som är förutbestämt. Det inbegriper kreativitet. Någonting att göra något av, material att göra något av. Det kan vara allt ifrån att variera en basgång till att spela ett långt solo. Att forma något till någonting eget. I liten eller stor utsträckning. (Ali)

Ali tycker det är viktigt att variera sitt spel för att skapa spelglädje. Ali nämner att han hellre kallar improvisationer för “variationer”. Genom att variera sitt spel tolkar en det material en jobbar med, och därigenom skapas något nytt och kreativt, en slags improvisation. Variationerna skapar i sin tur spelglädje. “Under tiden man spelar något är det viktigt att man varierar det man spelar så att det blir lustfyllt att spela.”. Han anser att improvisation, eller variation, är en förutsättning för lustfyllt musicerande och lärande.

Han ifrågasätter dock var gränsen går för vad som kan kallas för improvisation. Han frågar sig själv om den “...sker i stunden eller om den endast är en massa repetitioner av det man gjort, spelat tidigare”. Ali belyser svårigheterna med att försöka identifiera vad improvisation är.

Dragan pratar om att improvisation sker som något förutbestämd men att våra tidigare erfarenheter hjälper oss att uttrycka den. Han menar att improvisationen ofta har ramar, men att dessa är töjbara:

Det är nog att vara i nuet, att uttrycka något i nuet som inte är bestämt sedan innan. Sen kan man öva in olika saker, riffs och licks, men man gör dom i nuet. Närvaro i nuet och uttryck. Sen kan det vara fritt och eller i time. (Dragan)

Vidare pratar han om att improvisationen handlar mycket om att lyssna på varandra och menar att lyssnandet är lika viktigt som att uttrycka sig. ”Lyssnandet är nog lika viktigt som uttrycket. Det är viktigt att lyssna på omgivningen, sina medmusiker, på sig själv, lyssna in rummet helt enkelt. Konstnärer är rätt så känsliga tror jag.”. Att reflektera i nuet för att kunna samspela med andra är enligt Dragan viktig för att improvisation ska få frodas.

5.2 Tillvägagångssätt för att undervisa improvisation

Dragan anser att självförtroendet är en av de viktigaste aspekterna att utveckla för att lättare kunna utforska improvisationen och använder sig mycket av härmövningar för komma dit. Dragan menar att dessa övningar hjälper elever att både lära sig att improvisera men att det även är stärkande för deras självförtroende, vilket i sin tur också hjälper till att utveckla deras improvisations-förmågor.

Oavsett vad man jobbar med för material så är självförtroendet viktigt att försöka jobba med hela tiden. Få dom att våga. Det är en av de viktigaste aspekterna i att lära sig improvisera. Rent praktiskt kan det innebära att vi jobbar med Call and Respons övningar. Man kan be eleverna härma det jag spelar. Då kommer det naturligt med improvisations-tänket liksom. (Dragan)

Ali förklarar också att härmövningar är ett sätt att få in elever i improvisatoriska tankebanor. Han menar dock att det måste finnas tydliga ramar i början så att eleven får en lagom utmanande lärmiljö. "Om vi kör på Call and Response så skapar jag något till att börja med som dom sedan härmar och sedan får de själva skapa något som jag ska härma". Han säger också att dessa ramar kan med tiden, och med utvecklings-progression, töjas, för att skapa "rolig och utmanande förändring.". Även Ali pratar om hur variation är en byggsten för kreativitet. Ali upplever också att härmövningar hjälper eleverna att bygga upp deras självförtroende.

Johan pratar om vikten av självförtroendet och hur han jobbar för att bygga upp det hos andra. "Improvisation handlar på många sätt att våga ta för sig. För att våga ta för sig behöver man använda verktyg och ha självförtroende.". Han anser att självförtroendet till att våga testa går bara att få om eleven tycker det är kul att öva och spela. För honom är det viktigaste att eleven ska le efter varje lektionstillfälle. Det sker enligt honom genom att en balanserar lektionen med både "utmaning och skoj". Johan jobbar med det han kallar för "Basbus". Här förklarar han att han använder sig av metaforer för att utveckla elevers improvisations-förmågor. Genom att visa bilder, (exempelvis på en rymdraket, eller möss på vinden) hjälper han eleverna att visualisera olika tekniker och spelstilar på instrumentet. "Möss på vinden blir lätt att associera till att spela svagt och försiktigt.". Han anser att denna metod får elever i tidig ålder att känna sig trygga i att utforska instrumentet. För de mindre eleverna tycker Johan att det funkar bättre att öva improvisation på det här sättet, istället för att öva på skalor och "tråkigheter". Johan använder sig mycket av

metaforer i sin undervisning för att skapa sammanhang och få lektionerna att bli roligare, enligt honom.

Ali pratar också om motivation och förklarar att han kan känna sig omotiverad till att öva för att han känner att han ändå aldrig blir så bra som han hade önskat. Den tendensen ser han även hos elever. Dessutom ser han att de ofta är rädda att göra misstag och väljer då att inte ens försöka.

Ibland kan det kännas som att även om man övar så vet man att man aldrig kan nå dit man vill, det kan vara lite omotiverade. Det tycker jag se hos eleverna tyvärr. Ett psykologiskt försvar jag tycker mig se är att om man inte satsar så har man heller inget att förlora. Det finns både hos oss som lärare och även våra elever och är inte helt enkelt att tackla. Det känns som att rädslan för att inte bli accepterad eller att inte duga ofta finns hos eleverna. Men ju äldre jag blir desto enklare är det att släppa taget om sådana tankar. Jag försonas mer och mer med att mitt spel är mediokert. (Ali)

Ali nämner att distansundervisning har varit ett hjälpmedel för motivation och självsäkerhet för eleverna. Genom online-inspelning via program som Soundtrap har Ali, tillsammans med eleven, kunnat lyssna, analysera och reflektera över det som precis har spelats. Han menar att dessa program har hjälpt honom och eleverna att få en klarare bild av vad som "funkar" och vad som "inte funkar" i spelet, och anser att klarhet och tydlighet är en viktig faktor för självsäkerhet.¹

Han pratar om olika metoder för improvisations-undervisning och ett genomgående synsätt är att undervisningen ska vara lustfyllt och lekande. Några strategier Ali nämner för att utveckling av improvisation är exempelvis att utmana eleverna med lagom svåra uppgifter, spela tillsammans och att så ofta som möjligt koppla ihop praktiken med teorin. Han jobbar bland annat med fyrklanger, melodispel, rytmik, harmoni och gehör.

Både Ali och Dragan pratar också mycket om den pentatoniska skalan och dess funktion som metod för att lära sig att improvisera. *Pentatonisk skala, (eller pentaskala) består av fem toner har sitt ursprung i Dur/Mollskalan. * De använder sig av denna skala som underlag för improvisations-utveckling och kopplar oftast ihop skalan med låtar som passar ton-förrådet. Dragan och Ali

¹ <https://www.soundtrap.com/edu/?lang=sv>

berättar att genom att arbeta med till exempel en pentatonisk skala kan en både utveckla det solistiska och även skapa kreativa basgångar.

Ali tycker det är viktigt att eleven får ett större perspektiv, genom att exempelvis arbeta med pentatonisk skala i olika sammanhang. “Det handlar också om att bygga upp någon slags förtroende för att det man håller på med i musiken är användbart. Att det finns ett sammanhang och nytta för det.”. Han menar sammanhang och kontext hjälper eleverna att lära sig och det skapar verklighetsförankring.

Ali förklarar också om hur han arbetar med improvisation med eleverna ur ett rytmiskt perspektiv.

Det kan vara ett helt vanligt beat. [Spelar en entonsbasång med “rom-paris” rytmisering]. Den lilla basgången kan vi förändra på många sätt. Till exempel kan vi skippa 1an i varannan takt. [fortsätter spela basgången, men spelar första tonen endast i varannan takt]. (Ali)

Även här tycker Ali att det handlar om att vidga våra vyer för att skapa något nytt.

Dragan jobbar också med rytmiska övningar med hans elever. Han arbetar också med förskjutningar i spelet med eleverna för att skapa variation och “bag”. Han tror att det är ett sätt för eleverna att se att musiken är “formbar”, och att det bidrar till ett kreativt tänkande och lärande.

Johan förklarar om en strategi för att improvisera som han använder. Den utgår från tre olika moment som var och en är knutna till varandra. De tre momenten är; lyssna, höra och göra och är relaterade till varandra. Johan förklarar att lyssnandet innebär att man får analysera det man hör. När man endast hör sker inte reflektionen. Johan förklarar några exempel på hur improvisation kan ta form:

- Höra - Göra; Du hör musik, reagerar, utan att analysera eller reflektera, och spelar på ditt instrument).
- Höra - Lyssna - Göra: Du hör musik, börjar analysera och reflektera (lyssna), och sedan spelar du.

Han förklarar att om man har gjort något så många gånger, till exempel improviserat över en viss tonalitet, behöver man inte lyssna lika mycket, alltså analysera, för det finns redan inom en. Där kan man gå från att höra till att göra istället.

Dragan använder sig mycket av att lyssna och planka musik när han övar. Han anser att improvisationen inte behöver vara ur ett solistiskt perspektiv utan kan handla mer om det fria inom ramen för musiken och basgången. Han använder sig mycket av att skapa en idébank som han kan spela i olika musikaliska sammanhang genom att planka riffs, fills, licks, basgångar och melodier som andra musiker har spelat/sjungit. Det är för honom samma sak som att improvisera.

Det är inget solo liksom, men jag skapar något i stunden, från det jag tidigare vet om. Jag skapar saker i nuet. Jag gillar att man är lekfull och kreativ. Även om man är basist så är man inte bara en kompande basist utan man är med i nuet. Man skapar saker hela tiden. (Dragan)

För Dragan är det samma sak som att improvisera.

5.3 Attityder till improvisation

Johan anser sig själv som en allround basist i grund och botten och har improviserat i alla typer av musikstilar, men att han i dagsläget mest sysslar med fri improviserad musik. Fri improvisation bygger på allt ska vara improviserat säger han. Han menar att även i den fritt improviserade musiken finner vi olika attityder. Vissa anser att man aldrig ska spela samma sak två gånger. Det tycker Johan är "bullshit". Han menar på att det man spelar bygger alltid på tidigare erfarenheter, tekniker och färdigheter som man utvecklat.

Johan anser att fri improvisation är svårt att definiera eftersom det inte är en genre utan snarare folk som spelar improvisation fritt. Han menar att i mångas ögon är fri improvisation det samma som genren fri-jazz, men Johan säger att det är mycket mer än så. Han förklarar att det finns olika idiomer inom den fria improvisatoriska musiken. Johan pratar om den engelska idiomerna, som enligt honom är präglad av "teknik och intellektualism". Vidare förklarar han om den tyska "arga" skolan som istället fokuserar på att bara "tuta och köra", och till sist nämner han även motsatsen till den tyska skolan; den minimalistiska stilen, som bygger istället på att spela så lite som möjligt.

Han anser att det uppstår svårigheter i vad fri improviserad musik innebär, bland annat för hur mångsidig den är.

Problemet är att det finns så många olika sätt att uttrycka sig med fri improviserad musik. Det kan lika mycket vara fri improvisation om mina elever, som spelat i tre månader, spelar "Basbus", som jag kallar det för. När dom spelar till exempel en metafor. "Spela möss på vinden". (Johan)

Johan pratar svårigheterna med jazzmusiken idag. Han tycker att Jazz är institutionaliserat. Han jämför jazzens ursprung med sättet Punken och att Jazzare var; "Hippies före Hippies". Han säger att den inte var lika akademisk i början och att musikerna då inte hade något facit utan utforskade utan att egentligen veta så mycket om teorierna bakom musiken.

Alla övade bara som fan och ville bli överraskade hela tiden. Allt var mystiskt och skedde i stunden. Medan Jazzmusiker idag har ju till exempel datorer. Dom har koll på allt, förutom jazz. Jag säger inte att alla är så, men jag anser att på något sätt måste man kanske leva jazz och vara jazz för att kunna jazz, om man ska göra det på riktigt. Man måste då backa bandet och lyssna in sig på allt och bara typ vara där liksom. (Johan)

Johan belyser också problematiken med jazz-improvisation i undervisning och utövande. Han upplever att det så många gånger handlar om att man ska fokusera på att endast lära sig en massa licks och riffs som passar över exempelvis ackord-rundan 2-5-1. "Riktig improvisation handlar inte bara om att öva på ett lick för att sedan presentera den genom någon slags uppspel. Det handlar om att göra det till sitt eget.". Vidare förklarar han vikten av det personliga och att få göra improvisationen till sitt eget.

Improvisation handlar för mig mycket om min personlighet, det är därför jag spelar det jag gör. Medan du spelar det du gör. Ingenting är bättre eller sämre liksom. När man har liksom blivit tillräckligt bra på sitt instrument väljer man sin väg. Det är samma sak med improvisation. (Johan)

Dock nämner han att en behöver verktygen, och därmed måste en "traggla igenom teorin och licksen" för att komma till en punkt där en kan "sluta tänka och bara göra.".

Johan tycker även att det personliga har en stor roll i improvisation-undervisning i skolan. Han anser att "den måste få utgå från pedagogernas och elevernas personligheter.". Gör den inte det menar Johan att det inte längre är improvisation.

Ali förklarar att som lärare känner han att man har stort tolkningsutrymme när det kommer till improvisation i undervisningen. Han beskriver erfarenheter där lärare tolkar improvisationsundervisningen som jazz-instudering där eleverna får fokusera på 2-5-1: or och kyrkotonararter. Han själv ser det mer som. "Ett utrymme där man får skapa genom kreativitet och gå utanför ramar som man kanske annars tar för givet.". Istället för att fokusera på jazz-instudering säger Ali att han hellre fokuserar på variationer i spelet. Det kan handla till exempel om att göra en egen tolkning av en låt. Han anser att det är viktigt att variera det man spelar för att skapa en lustfylld musikaliska miljö.

Ali pratar om vilken plats basen tar i olika genrer och tycker det viktigaste som basist är att man kan läsa av vilket musikaliskt sammanhang man befinner sig i och spela utefter det.

Tittar vi på rock-kretsar så finns inte den solistiska biten på basen såklart. Jazzen är ett forum där det finns utrymme för det. Kan man se på hela grejen på ett vuxet och nyktert sätt så kan man läsa av i vilka sammanhang det funkar och är eftertraktat med utsvävningar på basspelet. (Ali)

Dragan ser inte sig själv som en solist. Istället strävar Dragan efter att skapa "grooves" och variera basspelet inom hans komp-roll som basist. Han anser att samspelet är viktigare och att en i samspelet också kan skapa improvisationer. "Jag blir inspirerad av groove-inspirerad musik. Mindre solon och mer kollektivt tänk. Jag går igång på den kollektiva improvisationen."

Dragan pratar om ramar och regler inom musiken och improvisationen och att det är viktigt att vi förhåller oss till dessa när vi utövar musik. Dock nämner han också att han tycker det är viktigt att få göra fel och att det kan bidra till att musiken upplevs som spännande och lustfylld. "Man kan gå utanför ramen och spela konstiga toner som inte har en given plats i de regler som finns inom musikteorin."

Han avslutar med att säga att improvisation är något som alltid sker när man musicerar och det är inte bundet till specifika instrument.

Om det finns musiker med i bilden så brukar improvisationen sippra in oavsett. Det är inte heller bundet till specifika instrument, Alla instrument går att improvisera på, eller går och går... spelar du ett instrument så improviserar du per definition. (Dragan)

Som Nachmanovitch (1990/2010) också pratar om, anser Dragan att musicerandet i sig innebär att improvisera.

5.4 Sammanfattning

Sammanfattningsvis finns ett par övergripande saker som de tre pedagogerna tycker är viktiga och som de använder sig av i sin undervisning. De alla tycks arbeta mycket med *Självförtroende*, *lustfyllt lärande* och *sammanhang*. De förklarar att *Självförtroendet* byggs upp genom att göra och att det är lärarens uppgift att göra detta görandet till något intressant och kul. Bas-pedagogernas metoder handlar ofta om att skapa "variationer" i spelet, snarare än att fokusera på att förhålla sig till jazzens tradition, det vill säga, solot. Det verkar finnas med i deras undervisning, men variations-tänket har en betydligt större roll i deras övning, lärande och attityder. Självförtroendet handlar mycket om att våga enligt respondenterna och de är likasinnade och har liknande sätt att få elever att våga. Det sker enligt pedagogerna, genom att ge elever verktyg för att våga. Det manifesterar sig på olika sätt i deras undervisning, men ett par metoder/strategier som alla tre verkar använda sig av för att få eleven motiverad och utforskande är: *Härnövnningar*, *Rytmik*, *Sammanhang*, *Lyssning/Plankning*, *Analys & Reflektion* och *lustfyllt lärande*.

Begränsningar och regler tycks också vara en metod för kreativt lärande enligt pedagogerna. Alla tre visar tendenser till att försöka styra eleverna till att skapa kreativt, speciellt till en början, då eleverna inte har verktygen själv.

Ali och Dragan anser sig själva som "kompande" musiker medan Johan har mer ett solistiskt förhållningssätt till musiken. Alla tre har arbetat en del med att improvisera och alla tre har då använt sig mycket av Jazzens ramar och regler för att utveckla deras förmågor. Dock verkar ingen av dem arbeta mycket med Jazzen i dagsläget, förutom i undervisningssammanhang.

6. Diskussion

I detta kapitel kokas litteraturen, respondenternas tankar och mina tankar ihop till en tanke-gryta och ställs emot och för varandra. Diskussionskapitlet är indelat i tre huvudrubriker och i vissa fall återfinns även underrubriker då jag anser att det har varit nödvändigt för att läsbarheten ska vara mer lätthanterlig. Innan vi går vidare vill jag dock säga några ord. Jag har under hela arbetsperioden gnagat mig över att studien riskerar att framstå som spretig och diffus. Alla delar jag arbetat med har varit intressant och givande, men jag har upplevt svårigheter i att slå ner vid ett specifikt moment inom ämnet och det har resulterat i att jag har känt mig tvungen att belysa och forska utifrån tre olika delar; Definition, Metod/Strategi och Attityd. Min upplevelse har varit att var och ett av dessa moment hade kunnat fördjupas och grävas i, och bli ett arbete i sig. I början av studien gjordes en lista över empirin jag ville forska i men med tiden har denna lista formats till något annat, mycket på grund av de resultat mina intervjuer har gett mig. Det innebär att intervjuerna la grunden för vad jag valde för litteratur att läsa och belysa. Jag hann göra intervjuerna tidigt och hade inte hunnit läsa litteraturen innan och det har inneburit att jag har gått tillbaka till litteraturkapitlet och sökt och läst kring de aspekter kring improvisation som intervjuerna belyste. Det har i sin tur format diskussionskapitlet och här har jag också valt att utgå från de tre nyss nämnda delar. Jag har strävat efter att koppla alla delar i arbetet så att de förhåller sig så mycket som möjligt till frågeställningen; hur förhåller sig bas-pedagoger till improvisation i konstnärlig och pedagogisk kontext? Som tidigare nämnt har inte detta varit den lättaste uppgiften och som jag kommer att prata om framöver hade arbetet kunnat vidare forskas på eller/också formats till något helt annat om jag hade gjort om det idag. Med det sagt vill jag börja prata om improvisation i förhållande till definition.

6.1 Definition

Att försöka klargöra vad improvisation är har inte varit så enkelt som jag trott i början av denna resa och det har lämnat mig både med svar, men också frågor. Vissa saker har varit enklare att greppa tag i, men i det stora hela har jag upplevt mycket diffushet i ämnet. Alla intervjuare är enade om att improvisation är något som sker i stunden och är på något vis förutbestämt, det samma gäller litteraturen. Men ju mer jag har forskat i ämnet, desto mer känns det som att det är ett slags kaninhål som aldrig slutar.

Cobussen (2017) skriver så är det svårt att definiera improvisation. Utifrån studiens resultat är min upplevelse att improvisation kan definieras på olika sätt och alla olika definitioner kan vara sanningsenliga. Exempelvis uttrycker både Nachmanovitch (1990/2010) och respondenten Johan att improvisation är en beståndsdel i våra liv och är inget mindre än en del av vår mänsklighet. Därför är den också en naturlig del av musiken och kan till och med vara synonymt med begreppet musik. Utan improvisation skapas inte musik. Jag kan inget annat än att hålla med detta påstående. Det som är motsägelsefullt i min mening är att nästan allt resultat har visat på att improvisation alltid är i förhållande till kontext, tidigare erfarenheter, personlighet, teknik etc. Jag upplever att det skapar en slags paradox. Om improvisation är något som sker i nuet och är oförutsett, då bör den också vara fri från alla dessa? Cobussen (2017) skriver också om problemen som uppstår när vi ska försöka definiera vad improvisation är. Både han, Bruér och Westin (1995) och Bjerstedt (2014) förklarar att den förhåller sig till ett sammanhang, men samtidigt skapas den i stunden. Det är i min mening paradoxalt. Om improvisation är att skapa något nytt och inte är förutbestämt, borde då inte den vara frikopplad från kontext? Bas-pedagogen Ali pratar om vad improvisation är, och han kallar det hellre för variationer. En kan variera och tolka något och på så vis skapas något "nytt" utifrån ett sammanhang. Dragan och Johan pratar också att den står i förhållande till kontext och att den sker via det Ali kallar för variationer. Nachmanovitch (1990/2010) påstår att improvisation sker när vi överlåter oss till överraskningen, men även han förespråkar att vi bygger upp våra musikaliska muskler för att kunna improvisera bättre. Jag håller med om att övning ger färdighet och att genom att öva och spela effektivt (och lustfyllt) skapas förutsättningar för att tackla framtidens överraskningar. Men jag kommer inte ifrån känslan av att när vi försöker definiera improvisation lyckas vi aldrig riktigt. Jag tror att allt vi människor gör är variationer på något någon annan har gjort, improvisation förhåller sig också till denna regel enligt mig. Men jag vill också påstå att improvisation, så som vi försöker definiera den, har en falsk ton. Min slutsats, utifrån vad studien har gett mig för resultat, är att "sann" improvisation, den som är omedveten, inte förutbestämd och tar form i nuet, är ett koncept som vi strävar efter, men som inte finns. Det kanske är ett djärvt uttalande att påstå att mänskligheten sysslar med det jag kallar för "falsk improvisation", men utifrån den fakta jag tagit del av krockar definition med sig själv. Som Ali säger så skulle vi istället kunna kalla improvisation för variation, eftersom variation innefattar att man förändrar det som redan har skett, gjorts, tänkts.

Studien visar på att improvisation är ett väldigt stort område att forska i och jag ställer mig frågan ifall den finns en vits med att uttrycka improvisation på ett annorlunda sätt i vissa sammanhang. Flera gånger pratas det om exempelvis ordet variation som ett substitut för ordet improvisation. Eftersom improvisation tycks kopplas ihop med genren jazz, både i musiker- och undervisningssammanhang, kanske det inte är så dumt att försöka avvika från ordet i exempelvis skolsammanhang. Ur ett pedagogiskt perspektiv tror jag det finns en poäng i att exempelvis säga variation, istället för improvisation, som förklaring av en förändring av det befintliga. Detta kan kanske bidra till att vi avdramatiserar ordet i kontexten att improvisation är det samma som jazz. Det kan vara en möjlighet att prata om improvisation, eller variation, som något som sker i varje vrå av det vi håller på med.

6.2 Metoder/strategier

Studiens resultat och litteratur visar att metoder och strategier för utveckling av improvisation är en essentiell del i lärandet. Dock befäster den sig på ställen som inte varit självklara för mig innan detta arbete skrevs. De metoder som används och skrivs om är inte specifika och riktade, som jag trodde de skulle vara. De är istället mer övergripande och belyser inte alltid improvisation som ett centralt begrepp.

6.2.1 Självförtroende och att våga

Alla tre bas-pedagoger pratar exempelvis om självförtroendet och menar på att härmövningar kan hjälpa en med att stärka självförtroendet. Det i sin tur leder till att eleven vågar. De säger att om en elev vågar så kommer den improvisatoriska delen lättare, eftersom den är ett utforskande, och för att kunna utforska behöver man våga. Både Dragan och Ali nämner härmövningar och menar på att dessa är ett sätt att lära sig att improvisera. Genom att utveckla den musikaliska biten påstår de att de skapar förutsättningar för att bygga upp självförtroendet. Schenck (2000) påstår också att härmövningar är ett sätt att utvecklas och att det är en förutsättning för att ge plats åt kreativitet. Bjerstedt (2014) nämner också imitation och auditivt lärande som en metod för att lära sig att improvisera. Nachmanovitch (1990/2010) pratar om leken och hur konsten bör, och också verkar genom den. Johan belyser också vikten av att våga. "Improvisation handlar på många sätt att våga ta för sig. För att våga ta för sig behöver en använda verktyg och ha självförtroende.". Jag håller med respondenterna i att genom att våga leka och i samma stund även öva på teknik, exempelvis

med härmövningar, skapas förutsättningar för att bygga upp självförtroendet. Anledningarna är flera enligt mig. Teknik och kunskap är båda två faktorer. Ju mer vi kan desto mer säkra är vi på vår sak. Den tredje faktorn enligt mig är att våga göra fel, och dessutom att vi vågar göra fel ihop. Ser eleven att läraren också kan "goofa", som vi ibland brukar uttrycka det i musikvärlden, kanske eleven i sin tur också vågar goofa.

6.2.2 Förutsättningar för lustfyllt lärande

Schenck och Nachmanovitch tycker att det lustfyllda lärandet ska bana väg för utveckling, men Cobussen pratar om att musiker måste vara beredda på att öva mycket för att kunna improvisera och att det i många fall betyder mindre inspiration, och mer inläring av musikaliska idiomer. Jag upplever att det finns en bitter sanning i det Cobussen säger. För att kunna bemästra det vi håller på med behöver vi också disciplin och vi behöver vara förberedda att lägga ner tid och hårt jobb i det vi förkovrar oss i. Nachmanovitch pratar också om att ha tålamod och att det tar tid att bemästra improvisationen. Jag har själv upplevt att det jag övar på eller studerar inte är alltid så lustfyllt, men jag vet att det leder mig vidare i min utveckling och därför envisas jag med att lära mig det.

Variation är en strategi som tas upp av både respondenterna och i litteraturen för att hjälpa till med det Cobussen talar om. Studien visar på att variation är ett sätt att fylla lärandeprocessen med glädje och motivation. Nachmanovitch skriver att om något moment är tråkigt så behöver en bara variera det en håller på med och "...Hepp, du har just improviserat." (s. 72). Bas-pedagogerna verkar alla jobba med flera olika sätt att öva på, och lära ut musik i deras undervisning. De pratar om härmövningar, rytmiska övningar och "basbus". Både litteraturen och bas-pedagogerna påstår att genom att variera lärandet skapas en förutsättning för lagom utmaning och lustfyllt lärande. Bjerstedt nämner flera strategier för att utveckla improvisation. Exempelvis nämner han komposition, reflektion och imitation som tillvägagångssätt att öva på att improvisera. J. Bruér och L. Westin (1995) skriver också om hur variation är en förutsättning för improvisation och pratar (se s.16) om sex utgångspunkter för att improvisera. De pratar exempelvis om modal improvisation, där den som improviserar utgår från en skala i sitt spelande. Detta sätt att musicera och undervisa är en förekommande metod för att arbeta med improvisation hos respondenterna och jag har själv arbetat mycket med att förhålla mig till en skala, såväl som när jag improviserar själv som när jag lär ut. Nachmanovitch och Schenck pratar om begränsningarnas kraft och syftar till att rammar och regler hjälper oss att improvisera mer fritt. Genom att begränsa materialet jag/vi håller på med upplever jag att det frigörs möjligheter att utveckla improvisatoriskt tänkande. Två

av tre bas-pedagoger pratar exempelvis om pentaskalan som ett sätt att improvisera med eleverna. De beskriver att de arbetar med material som är kopplat till just den pentatoniska skalan de lär ut. På så sätt begränsas undervisningen, eller riktas, vilket ger möjlighet att fokusera på “en” sak, i förhållande till ett större sammanhang. Dock upplever jag att som basist hamnar vi ofta i att öva och lära ut pentatoniska skalor när en studerar improvisation. Jag tror delvis att det sker för att det ligger “bekvämt” på instrumentet och för att det är en skala som används i väldigt mycket musik, även jazz, som är så präglad av improvisation. Här gäller det att ha i åtanke att återigen, tänka på variation. Jag tror att genom att variera och koppla olika moment i undervisningen till improvisation kan vi som undervisar skapa en lärmiljö som både är utvecklande och kul.

6.2.3 Reflektion och sammanhang

Mycket i studien visar på att reflektion över det vi gör och att se saker ur ett större perspektiv är nycklar till att improvisera. Johan pratar till exempel om strategin där musikern *lyssnar, hör och gör*. Tanken är att om en har fått öva tillräckligt mycket och förkovrat sig i något moment, kommer hen kunna gå från att först *höra* och *lyssna*, till att *höra* för att sedan gå direkt till att *göra*. Målet är alltså att vi ska ha övat och reflekterat över det vi håller på med, tills att vi inte längre behöver tänka utan bara göra. Johan vill påstå att övning och reflektion är gynnsamt för att utvecklas improvisatoriskt. Nachmanovitch (1990/2010) pratar om att om vi övar tillräckligt blir vi till sist “omedvetna” i det vi gör. Har vi “bemästrat” något så gör vi det utan att tänka, det sätter sig i ryggmärgen och blir en del av vår identitet. Bruér och Westin (1995) säger att musiker behöver ha förkunskaper för att kunna improvisera. De pratar om exemplet (se sida 17) med notbildens problematik inom jazzen. Om musikern inte har sammanhanget och har de förkunskaper som behövs, kommer det hen läser och spelar låta “fel”. Ali pratar om perspektiv och att vi behöver skapa förutsättningar för det vi sysslar med ska vara “användbart”. Ali nämner att han har fått jobba med distansundervisning och genom online-inspelningar har båda han och elever kunnat reflektera och analysera. Han säger att det har hjälpt elever, både med självförtroendet och improvisations-utvecklingen. Även Dragan pratar om sammanhanget och säger att variation skapar ett större perspektiv och i sin tur leder det till kreativitet. Bjerstedt skriver att när vi improviserar använder vi historien. Vi skapar genom det andra har gjort innan. Vi är på så vis en del av ett större kollektiv och har studerat dess sammanhang, för att kunna skapa nya sammanhang. Användandet av reflektion i sin och andras utveckling finns med överallt i studien och jag upplever själv att det aldrig kan skada att reflektera och analyserar över det vi håller på med. Vi människor

behöver se saker ur ett större perspektiv för att verkligen kunna fördjupa oss i de små sakerna. Får vi möjlighet att reflektera kan vi också se vad som potentiellt kan utvecklas.

6.3 Attityder

6.3.1 ...I förhållande till "basism"

Innan studien startade hade jag en tanke om att basister lutar åt att inte arbeta så mycket med improvisation. Men det jag inte hade funderat ut var vad improvisation kan innefatta. Jag hade en praktik för något år sen på en gymnasieskola i Helsingborg. Där hade jag en handledare som var basist och han sa en sak som fick mig att fundera över elbasens plats i musiken: "There is no money above the fifth fret". Han påstod att vi basister ska hålla oss till att spela konventionellt. Vi är kompande musiker. När jag började forska i ämnet improvisation hade jag som intention att undersöka om det fanns sanning i denna attityd och om den bekräftas av andra basister. Dock har jag själv varit präglad av tanken att improvisation innebär att en solar och är oftast i jazzens musikaliska värld. I efterhand har min uppfattning om vad improvisation innebär förändrats. Det innebär också att min ursprungliga fråga inte är lika relevant om att basister upplever att improvisation och solistiska aspekter inte hör till att vara basist. Självklart är basens historia präglad av att vara ett kompinstrument, och inte ett solistiskt sådant, men efter att studien gjorts har mina vyer om vad improvisation är vidgats. I studien ser vi spår som visar på att improvisation är universellt och förhåller sig inte enbart till några fåtal instrument eller specifika musikstilar. Schenck (2000) pratar exempelvis om att den återfinns "oavsett genre eller instrument" (s. 247). Dragan säger att improvisation uppkommer så fort vi spelar musik. Nachmanovitch skriver att "Improvisation, komposition, författarskap, måleri, teater, uppfinnande, alla skapande handlingar är lek. Den är kreativitetens startpunkt i det mänskliga växandets cykel och en av de stora primära livsfunktionerna" (s. 47). Johan säger att improvisation är "livet". Ali pratar om vikten av att kunna anpassa sitt spel som basist, beroende på vilket musikaliskt sammanhang en befinner sig i. Alla upplever improvisation på sitt eget sätt, och det är det som gör improvisationen till något personligt. Det studien visar är att de bas-pedagoger jag intervjuat upplever sig själva som olika sorters musiker, men att improvisationen återfinns hela tiden i det vi gör. Litteraturen pekar också mot detta faktum. Litteraturen och bas-pedagogerna varnar från att smalna av vad improvisation innebär. Dock upplever jag att litteraturen belyser jazzen mer än vad respondenterna gör. Jazz Musik är ofta synonymt med att improvisera, det visar även litteraturen jag har forskat kring. Mina improvisatoriska tankebanor har också tenderat att gå i jazzens spår, men som tidigare nämnt har

studien fått mig att se på improvisation ur nya synvinklar. Jag väljer att inte beröra detta moment mer eftersom jag upplever det som en icke-fråga, då jag anser numera att improvisation finns med i bilden hela tiden, oavsett vad vi håller på med. Jag vill istället avsluta detta stycke med att säga att jag gläds av att ha fått ändra mitt synsätt kring improvisation och dess innebörd.

6.3.2 ...I förhållande till lustfyllt lärande

Mycket visar på att glädjen är en viktig komponent till att utvecklas, men att den faller mellan stolarna ibland. Nachmanovitch (1990/2010) pratar om leken och hur den ska vara styrande för det vi gör. Han påstår dock att när vi utövar musik och improvisation finner vi ofta att den lekfullhet vi strävar efter kan ibland försvinna i vår jakt efter skicklighet och kunskap. Riffs och licks är ord som nämns flera gånger i detta arbete. Nachmanovitch (1990/2010) pratar om det och menar att det är en av de saker som kan skada improvisationen. Reed, (2011) skriver att för ofta letar vi efter de rätta tonerna att spela och förlitar oss på saker vi memorerat. Johan pratar också att undervisning och lärande alldeles för ofta handlar om inläring av riffs och licks. Ali pratar också om undervisning och påstår att när det kommer till att lära ut improvisation sker det ofta med hjälp av jazz-instudering. Både han och Johan pratar om att mycket av undervisningen kring improvisation förhåller sig till 2-5-1: or. De påstår också att improvisation inte behöver vara knutet, som den så ofta är, till genren jazz. Nachmanovitch (1990/2010) pratar om teknik och kunskap som verktyg och att vi skapar *genom* dessa, inte *med* dem. Instudering av exempelvis teknik, spelstilar och genrer är bara verktyg för oss musiker för att kunna uttrycka oss och vår personlighet. Reed (2011) beskriver att kunskap ska läras för vår egen skull och ska komma "inifrån". Får kunskapen inhämtas utifrån vad vi själva blir motiverade av, kommer den fyllas med lustfylldhet. Johan säger att improvisation och musicerande handlar mycket om att få möjlighet att uttrycka och att den ska vara präglad av våra personligheter, annars finner vi ingen glädje i det vi sysslar med. Genom att anpassa undervisningen/övningen till oss själva/eleven, skapar vi enligt honom en motiverande arbetsmiljö, eftersom den är i förhållande till våra personligheter, det vi upplever som roligt. Ali pratar om variationen som en utgångspunkt för lustfyllt lärande, som vi berört tidigare. Dragan pratar om att göra fel och säger att det hjälper med motivationen. Han menar att toner som inte tillhör exempelvis en skala kan vara toner som bidrar till att vi tycker musiken blir spännande och spänningen skapar motivation i oss.

Det finns enligt studien många sätt att skapa lärandeklimat som är gynnsamt för inblandade parter. Som vi pratat om tidigare pekar både litteratur och bas-pedagogernas tankar åt att variation är en viktig faktor i att skapa lustfyllda lärande-processer. Variation, kopplat till att forma övningen/undervisningen till sitt eget, det vill säga att vi förhåller oss till vad vi/eleverna tycker är kul och intressant verkar också vara en attityd som studiens resultat och litteratur strävar mot. Jag ställer mig bakom dessa attityder och menar på att det är viktigt att vi får "leka" med musiken.

6.4 Fortsatt forskning

Det finns flera olika vägar jag känner att jag kan ta efter studiens slut. I metodkapitlet pratar jag om subjektivitet och hur det har varit en förutsättning för mitt arbete, eftersom jag ville fördjupa min insyn i basisters tillvägagångssätt och attityder. Jag upplever att det har varit givande och jag har fått mycket mer "kött på benen" än vad jag hade i början av arbetet inom ämnet. Dock har jag en strävan efter att utöka objektiviteten i arbetet och hade velat dels intervjua fler pedagoger och musiker, men även skapa en enkät som både lärare och studenter hade fått svara på. Litteraturen jag har valt att belysa hade också kunnat vidgas, och samtidigt riktas in på improvisation utifrån elbasen synvinkel. Detta för att validera min studie ytterligare och för att få en bredare förståelse hur vi basister förhåller oss till improvisation.

En annan väg som blommat upp under arbetets gång är frågor gällande självsäkerhet. Studien visar gång på gång att självsäkerhet är centralt för att utöva och utveckla improvisation. Det hade varit intressant att forska vidare i detta. En sådan studie hade jag gjort genom både pedagog/elev-intervjuer och enkäter.

Jag hade en initial tanke i början av denna resa att intervjua fyra olika instrumentalister och se hur de förhåller sig till ämnet men valde att kasta ljus på improvisation ur basisters synvinkel.

Det hade varit intressant att jämföra hur basister och exempelvis gitarrister ser på ämnet. Hur hade dessa två instrument skiljt sig åt och vilka gemensamma nämnare hade jag funnit?

6.5 Sammanfattning

Studiens resultat föreslår samsyn hos respondenterna gällande vad improvisation är och hur en utvecklas och utvecklar andras improvisatoriska förmågor. Jag hittar bevis i både litteratur och hos pedagogerna, som visar på att det finns vissa metoder som är genomgående för att lära sig att improvisera, men att dessa inte är metoder som endast riktar sig mot improvisation, och är snarare kopplade till musikutövning ur ett större perspektiv. Studien föreslår att allt vi gör inom musik är kopplat till att improvisera. Det finns övergripande saker som både litteraturen och baspedagogerna pratar om i sin utövning och undervisning. Metoder och strategier som belyses i arbetet är följande; härmövningar, lyssning, reflektion, analys, sammanhang, begränsning, lustfylldhet, anpassning, plankning, självsäkerhet, variation och samspel.

Arbetet har resulterat i att jag har fått en bredare kunskap i hur en kan tänka kring begreppet improvisation. Jag har själv varit den som haft tendensen att se improvisation genom jazzens ögon och tänkt att det handlar om att spela solon. Studien har resulterat i att jag ser på improvisation som något som kan kopplas till alla vrår av musiken. Arbetet har gett mig möjlighet kunna arbeta vidare med improvisation ur ett bredare perspektiv. Det innebär också att oavsett vilken metod/strategi som används för att utveckla elev eller mig själv så kan det appliceras till att utveckla improvisation.

Referenslista

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

Jan Bruér och Lars Westin 1995, *Jazz, musik, människor miljöer*". 1995 Sveriges Utbildningsradio AB och Svenska Rikskonsertter.

Janek Gwizdala (2018), *Jazz Vocabulary for electric bass: iiVI*. Janek Gwizdala, LLC

Kvale, S., Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. 3. [rev.] uppl. Lund: Studentlitteratur.

Marcel Cobussen, 2017, *The Field of Musical Improvisation*. Laiden University Press, 2017

Nachmanovitch, S (1990/2010). *Spela fritt: improvisation i liv och konst*. [Ny utg.] Göteborg: Ejeby.

Nationalencyklopedin, (NE).improvisation,

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/improvisation> (hämtad 2021-01-18)

Reed, D. (2011). *Improvise for real - Understand the music you hear. Play the music you imagine*.

Schenck, R (2000). *Spelrum: en metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger*. Göteborg: Ejeby.

Vetenskapsrådet (2002). *Forskningsetiska principer*. Hämtad 2021-04-09 från: https://www.vr.se/download/18.68c009f71769c7698a41df/1610103120390/Forskningsetiska_principer_VR_2002.pdf

Bilagor

Bilaga 1. Ackordprogression 2-5-1

I musiken används skalor som ramverk för att skapa. En skala är en serie toner i följd. Skalor kan ha olika karaktäristiska drag som människor, (oftast, men absolut inte alltid) uppfattar likadant. Mollskalor har en tendens att låta ledsna medan durskalor låter mer lättsamma och glada. Ofta finns det sju toner i en skala och de har sin början i det vi kallar för grundtonen. Grundtonen är den första tonen i skalan och är avgörande i hur vi hör och dokumenterar musiken. Exempelvis finns det en skala som heter C-durskala. Grundtonen i C-durskala är tonen C. C-durskalans toner i "rätt" följd är: C-D-E-F-G-A-B. Med hjälp av toner och skalor kan vi bilda Ackord. Ackord är en sammansättning av flera toner (minst tre) som spelas simultant. Exempelvis kan vi, med hjälp av en C-durskala, och tonerna den innefattar, skapa olika(!) ackord. Vill vi skapa ett C-durackord behöver vi spela tonerna C-E-G samtidigt. Funktionsanalys är ett musikaliskt begrepp som används för att analysera ackord-funktioner, i förhållande till olika tonarter. Väljer vi att arbeta utifrån tonen C och ackordet C-dur som vår grund, så kan vi säga att tonen C är vår grundton och att ackordet C-dur är vår tonart. I funktionsanalysen heter C-durackordet i detta fall för tonikan. Tonikan kan betecknas med hjälp av romerska siffror eller med "vanliga" sådana. C-durackordet är i vårt fall alltså det samma som den romerska siffran I, eller siffran 1. Ska vi då se över ackordprogressionen 2-5-1 i förhållande till vår valda skala i detta exempel, det vill säga; C-durskalan, så ser vi att 2 (ii), i detta fall representeras av tonen D, då andra tonen i C durskala är tonen D. V är samma sak som siffran 5 och i vårt exempel är den femte tonen ett G, eftersom G är den femte tonen i C-durskala. Som jag nämnde innan så har vi olika sorters skalor, vissa som kategoriseras som moll, och andra som dur. Det som avgör vad som är moll- eller dur-ackord är förhållandet mellan första tonen i skalan och tredje tonen i skalan. Förhållandet mellan dessa två toner kallas för en ters. Tersen är den tonen som avgör om ackordet kommer benämnas och låta som en moll, eller ett dur-ackord. För att inte vara alldeles för långrandig så vill jag avsluta med att ge er det korrekta svaret på mitt försök att förklara vad skalor, ackord och ackord-progressionen 2-5-1 innebär, i förhållande till vårt exempel. I vårt exempel hade 2-5-1 resulterat i ackorden Dm, G, C. Dm innebär D-moll.

Bilaga 2. Intervjufrågor

1. Vad är improvisation för dig?
2. Är det viktigt att improvisera i musiken?
3. Hur använder du dig av improvisation i ditt musicerande?
4. Hur använder du dig av improvisation i ditt övande?
5. Hur utvecklar du andras förmågor att improvisera?
6. Hur, var och när började du lära dig att improvisera?
7. Vad tycker du om improvisations-undervisningen du har fått ta del av under din skolgång?
Vad har varit bra/dåligt?
8. Vilka erfarenheter har du kring andra basisters attityder kring improvisation?
9. Vem/vilka är dina största inspirationer inom improvisations-världen, är det mest basister eller andra instrument?
10. Improvisation i alla genrer, finns det, hur i så fall, ge exempel?
11. Har du konkreta tips på material för att utveckla improvisations-förmågor?
12. Beskriv/visa en övningsstrategi för utveckling av improvisation som du känner till och tror på.
13. Öppen fråga, övrigt.

Bilaga 3. Samtyckesblankett



MUSIKHÖGSKOLAN I MALMÖ
Lunds universitet

Laszlo Dancs

Ämneslärarutbildningen i musik termin 10

Mgy13lda@student.lu.se

Informerat samtycke avseende en studie om Bas-pedagogers attityder och tillvägagångssätt i improvisation och undervisning

Under våren 2021 genomförs en forskningsstudie vid musikhögskolan i Malmö. Fokus på denna studie är att se vad baspedagoger har för synsätt gällande improvisation, samt hur de förhåller sig till improvisation i utvecklandet av deras och andras förmågor att improvisera.

Studiens respondent blir intervjuad. Detta spelas in genom ljudupptagning och/eller videoinspelning. Ingen obehörig tar del av inspelningarna. Resultaten från intervjun sammanställs, analyseras och används i studien som argumentation för studiens syfte och frågeställning.

Respondenten förblir anonym och fiktiva namn appliceras på respondent. I arbetet framkommer yrkesroll, antal år som aktiv inom yrket och information om undervisningsnivå (gymnasiet, grundskola eller kulturskola).

Deltagandet i studien är frivilligt. Respondent har när som helst rätt att avbryta deltagandet utan närmre motivering. Efter avslutad intervju finns det möjlighet att kommentera om det finns svar som respondent önskar strykas och ej användas som underlag för studien.

Medgivande:

- Jag har tagit del av information kring forskningsprojektet och är därmed medveten om hur intervjun kommer att dokumenteras.
- Jag deltar frivilligt i studien och har blivit informerad om syftet med deltagandet.
- Jag har fått tillfälle att få mina frågor angående dokumentationen av intervjun besvarade innan den påbörjas och jag vet vem jag ska vända mig till med frågor.
- Jag är medveten om att jag när som helst under eller efter intervjun kan avbryta mitt deltagande i studien utan att jag behöver förklara varför.
- Jag ger mitt medgivande Laszlo Dancs att dokumentera, bearbeta och arkivera den information som samlats in under samtalen samt att publicera resultat från studien.

/ Datum Namnförteckning Ort

Namnförtydligande