



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

Masteruppsats 30 hp

Vårterminen 2022

Musikpedagogik

Manuel Ahlqvist

Improvisation, kreativitet och musikaliska gester

En studie av musikelevs improvisatoriska val

Handledare: Prof. Dr. Anders Ljungar-Chapelon

Abstract

Title: Improvisation, creativity and musical gestures. A study of music students' improvisational choices

Author: Manuel Ahlqvist

This study focuses on a group of music students' improvisational choices over the V-chord leading to the I-chord when improvising over major II V I chord progressions. The *raison d'etre* for this study is the high number of II V I-progressions being used as musical building blocks in genres that have improvisation as an integral part. Although it was not within the scope of this study to establish the causality of the students' improvisational choices it is nevertheless interesting to compare such factors as students scale-theory test results, their personal tonal preferences when listening to scales and their performances when given the opportunity to improvise freely, choosing between different scales. What we see is that the students develop strategies that demonstrate coherence between their theoretical knowledge, their listening preferences, and their performances, although some exceptions do occur. The study starts with the students being interviewed on their knowledge of possible scale choices for V-chords and a listening test where they are asked to choose which ones, of several phrases, they prefer, these phrases being made up of either notes from the Mixolydian scale or the Super Locrian scale. The focus of the teaching during this study was on the implementation of the Super Locrian scale on V-chords resolving to major I-chords where students' performances were continuously recorded to determine the extent to which they would use either the Mixolydian scale or the Super Locrian scales when given a free choice. These recordings were also analysed for use of improvisational 'gestures' and how the students' individual performances developed over time. The results showed, perhaps not surprisingly, that the students that did not appreciate listening to Super Locrian phrases in the initial interview, were less likely to use this scale in their own performances. The results also showed that the repeated use of musical 'gestures', commonly used by professional improvisers, are also used by beginners of improvisation.

Key words: Improvisation, Creativity, Musical Gestures, Super Locrian, II V I, Jazz

Sammanfattning

Titel: Improvisation, kreativitet och musikaliska gester. En studie av musikelevs improvisatoriska val

Författare: Manuel Ahlqvist

Den här studien undersöker en grupp musikelevs improvisatoriska val över dominantackord som leder till tonika i improvisationer över II V I-progressioner i dur. Studiens fokusområde motiveras av den höga andel II V I-progressioner som används som musikaliska byggstenar i genrer där improvisation förekommer i hög grad. Även om det inte ligger inom räckhåll för den här studien att undersöka kausaliteten kring vad som påverkar elevernas improvisatoriska val är det ändå intressant att jämföra sådana faktorer som elevernas teoriproverresultat, deras personliga preferenser när de lyssnar på skalor och deras improvisationer när de får improvisera fritt och välja mellan olika skalor. Det vi ser är att eleverna utvecklar strategier som visar ett samband mellan deras teorikunskaper, deras lyssningspreferenser och deras improvisationer, även om undantag förekommer. Undersökningen började med att eleverna blev intervjuade kring sina kunskaper om möjliga skalor att använda vid improvisation över dominantackord. De gjorde även ett lyssningstest där de fick svara på vilken, av ett antal olika musikaliska fraser som bestod av toner ur antingen den mixolydiska eller den superlokriska skalan, de föredrog. Undervisningen som ägde rum under studiens gång fokuserade på användandet av den superlokriska skalan över dominantackord som leder till durtonika och elevernas improvisationer spelades kontinuerligt in för att kunna analysera i vilken utsträckning de använde den mixolydiska eller den superlokriska skalan när de fick välja själva. I inspelningarna analyserades även förekomsten av improvisatoriska *gester* och hur elevernas improvisationer utvecklas över tid. Resultatet visar, kanske föga förvånande, att de elever som inte uppskattade den superlokriska skalan, när de fick lyssna på den i intervjun, var mindre benägna att använda den i sina egna improvisationer. Resultatet visar även att upprepad användning av musikaliska gester, som är vanligt förekommande hos professionella improvisationsmusiker, även förekommer hos nybörjare i musikimprovisation.

Nyckelord: Improvisation, Kreativitet, Musikaliska gester, Superlokrisk, II V I, Jazz

Förord

Jag vill rikta ett stort tack till den elevgrupp som utgör informanterna i denna studie. De har visat stort tålamod under hela undersökningsperioden där de blev intervjuade och kontinuerligt inspelade på film samtidigt som de undervisades i improvisation. Jag vill även tacka min handledare, Prof. Dr. Anders Ljungar-Chapelon, som i våra samtal hjälpt mig hitta riktningen (och även att överge vissa ofruktbara riktningar) i arbetet när jag varit på väg att gå vilse. Tack även till min närmaste familj som fått stå ut med min frånvaro under kvällar och helger under detta arbetes intensiva slutfas.

Innehållsförteckning

1. Inledning och bakgrund.....	11
2. Syfte och frågeställningar.....	16
2.1 Precisering av frågeställningen	16
3. Tidigare forskning och definitioner av improvisation.....	17
3.1 Definitioner av improvisation	17
3.2 Harmoniken.....	21
3.3 Skalorna.....	24
3.4 Improvisationsundervisning	29
4. Metod	31
4.1 Kvantitativa metoder	31
4.1.1 Litteraturen.....	31
4.1.2 Improvisationerna (bilaga 5)	32
4.1.3 Teoriprovet (bilaga 2).....	33
4.2 Kvalitativa metoder	33
4.2.1 Intervjuerna (bilaga 3 & 4).....	33
4.2.2. Improvisationerna (bilaga 5)	34
4.3 Sammanfattning av metodval.....	34
5. Resultat.....	35
5.1 Sammanställning av intervjuerna	35
5.2 Elevernas improvisationer	43
6. Diskussion och slutsatser	61
6.1 Analys av intervjuvären i relation till teorikunskaper och tonala preferenser	61
6.2 Analys av improvisationerna.....	65
6.3 Slutsatser och rekommendationer	67
7. Referenslista	69
8. Bilagor	72
Bilaga 1 – Samtyckesblankett	72
Bilaga 2 - Teoriprov	73
Bilaga 3 – Intervjufrågor	76
Bilaga 4 – Fraserna i intervjun	77
Bilaga 5 – Utskrift av elevernas improvisationer	79
Bilaga 6 – Exempel på lektionsmaterial.....	100

G-superlokrisisk skala i noter	100
G-superlokrisisk skala i grepptabell för gitarr.	100
Exempel på II V I fraser som använts i undervisningen	100
II V I – fraser med superlokrisisk skala i en jazz-blueskontext:	101
Exempel på jazzstandard som använts i undervisningen.	102

1. Inledning och bakgrund

Efter att ha undervisat i musikimprovisation i många år har vid det här laget en rad empiriska erfarenheter kring effekterna av min undervisning (interventionen) och dess påverkan på elevernas improvisationer (resultatet) tillsammans med, ett genom åren, växande ett antal frågor kring undervisningsmetodernas utformning, bidragit till att jag valt att genomföra denna studie.

Hur definierar vi musikalisk improvisation och hur improviserar vi? Fungerar det likadant för alla och använder vi samma kognitiva processer och/eller lärprocesser oavsett hur vi spelar? Frågan om när vi egentligen improviserar i ordets rätta bemärkelse är också relevant, det vill säga graden av faktisk improvisation i varje givet ögonblick. Är det så att musiker som övat improvisation på olika sätt ändå trots allt har en viss grad av automatik i sitt spel med musikaliska *gester*, det vill säga tonala och/eller rytmiska fraser och/eller fragment, som återkommer med jämna mellanrum, mer eller mindre medvetet? Det verkar i alla fall Owens (1995) studie av saxofonisten Charlie Parker indikera. Frågan kring när det uppstår ”bra” improvisation är intressant då svaret kan påverka hur man undervisar improvisation och var man lägger tyngdpunkten i undervisningen.

Det finns inte utrymme i den här studien att utforska alla dessa frågor utan en begränsning är nödvändig. Jag kommer inte heller lägga fokus på att belysa improvisation ur ett historiskt eller geografiskt perspektiv. Dock kan vi försöka hitta svaren på en del av frågorna ovan genom att luta oss mot tidigare forskning när vi väljer att titta mer i detalj på några improvisationsmetodiska frågor.

Ett intressant problem är att både ”input” och ”output” blir subjektivt när man undersöker musikimprovisation. Med det menar jag att vi pedagoger kan undervisa på en rad olika sätt som skiljer sig mycket rent undervisningsfilosofiskt eller metodiskt, och elevernas uttryck, när de improviserar, kan vara radikalt olika trots att alla haft samma undervisning, till och med när alla spelar inom ramen för det som kan kallas ”idiomatiskt korrekt”. Detta pedagogiska problem delar improvisationspedagoger med andra discipliner där ”output” skiljer sig mycket mellan elever inom ramen för vad som kan anses vara ”rätt”. Ett exempel är språkundervisning där eleverna till exempel måste lära sig grammatiken för att det ska bli rätt rent språkligt men där de sedan har frihet att uttrycka sig på olika sätt

inom de ramar som uppgiften sätter. Man kan däremot undervisa matematik på många olika vis och ändå få eleverna att komma fram till ett rätt svar på en uträkning och det skulle då vara ett exempel där man relativt enkelt kan mäta effekter och där man får fram tydliga, objektiva, data kring själva elevprestationen. Den här studiens hantering av detta problem blir att sätta ramar för vad som skall mätas inom den helhet som elevernas improvisationer utgör. Ur ett pedagogiskt perspektiv är det intressant att reflektera kring hur vi bäst lär oss improvisera. Den här studien har dock inte själva undervisningsmetodiken i fokus utan tar sin utgångspunkt i de traditionella undervisnings-metoder som beskrivs i korta drag senare i arbetet. Frågeställningen avgränsas här i stället till några områden inom improvisation, med fokus på tonspråk i relation till en given harmonik. Svårighet med den forskningsingången är just att det finns en kvalitetsaspekt. Så för att veta om vi har ”rätt” tonspråk över den givna harmoniken måste vi ha något att jämföra med. Det går att musikteoretiskt beskriva vilka toner, genomgångstoner och ledtoner som brukar användas med framgång i musikaliska fraser och hur väl dessa toner samspelar med den givna harmoniken. När vi sätter upp snäva ramar för detta för att kunna mäta resultatet i undersökningen riskerar vi visserligen att tappa lite av improvisationens grundförutsättning som är att man som improvisatör har frihet att uttrycka sig precis hur man vill men det är som sagt svårt att utforma en studie utan att sätta upp vissa ramar och kriterier. Studien tittar därför på två saker; dels hur eleverna, som utgör informanterna i den här studien, improviserar över funktionella dominantackord som leder till durtonika när de får välja fritt mellan två olika tonförråd – den mixolydiska skalan och den superlokiska skalan, dels i vilken utsträckning det går att identifiera en personlig stil det vill säga återkommande melodiska och/eller rytmiska särdrag hos varje individuell elev.

Detta är utformat som en fallstudie där informanterna består av en elevgrupp som utgör en ensemble i den valbara kursen musikimprovisation på gymnasieskolans estetiska program med musikinriktning där jag har haft de dubbla rollerna av undervisande lärare och forskare. Under studien har jag fokuserat själva undervisningen på hur etablerade improvisationsmusiker spelar över funktionella dominantackord som leder till durtonika i II V I-progressioner.

Enkelt uttryckt kan man säga att en stor andel improvisationsmusiker använder toner ur ett fåtal skalor vars toner adderar till dominantackordets spänning det vill säga dess dragning mot att vilja lösas upp till tonika, då dessa skalor har fler spänningsskapande toner jämfört med andra skalor som också fungerar väl vid melodiskapande över dominantackord. I denna studie fick elever först lära sig den mixolydiska skalan, som har samma tonförråd som durskalan en kvint ner, där till exempel g mixolydisk skala innehåller samma toner som c-durskalan. Här finner vi de klassiska spänningstonerna där tersen i dominantackorden vill lösas upp till tonikans grundton och septimen i dominantackordet vill lösas upp till tersen i tonikan enligt klassisk harmonilära - ett förlopp med jämförelsevis få spänningstoner. Eleverna fick sedan lära sig spela den mer spänningsskapande superlokriska skalan, även kallad "altererade" skalan, samt ett antal konstruerade fraser baserade på dessa skalor. Denna skala har högre frekvens av toner som vill lösas upp till toner i durskalan, dvs toner som ligger på ett halvt tonstegs avstånd från en ton i den efterföljande skalan. Jag spelade kontinuerligt in elevernas improvisationer där jag lät dem improvisera fritt över en ackordprogression som innehöll just kadensen dominant som leder till durtonika i en II V I-progression för att ta reda på om eleverna skulle börja använda de nya spänningsskapande skalorna spontant.

Om detta överhuvudtaget är värt att utforska, och kan vara till någon nytta för fältet, avgör hur i viss mån relevant denna studie blir. Jag valde därför att analysera ett representativt urval av låtar ur det som kallas jazzstandardrepertoaren. Att jag valde just jazz beror på att den genren innehåller hög grad av improvisatoriska element jämfört med många andra genrer. De samlingsvolymerna jag analyserat är *The Real Book 5th ed.*, *Real Vocal Book Volume 1*, *The New Real Book vol 1* och *The Standards Real Book*. Dessa böcker innehåller 100-tals låtar vardera, i viss mån överlappande, och representerar en typ av litteratur som jazzmusiker använder sig av för att lära sig standardrepertoaren, det vill säga den kanon som förekommer inom genren från ca 1940 och framåt. Det visar sig att övervägande del av låtarna innehåller II V I-progressioner. Vissa av låtarna bygger dessutom sin harmonik i så hög grad på dessa progressioner att endast ett fåtal ackord i låtarna inte ingår i en II V I-progression. Detta harmoniska faktum har för mig som improvisationspedagog inneburit att jag valt att fokusera en del av min undervisning kring hur man kan lära sig improvisera över just detta harmoniska förlopp.

För att ta reda på i vilken utsträckning musikimprovisatörer använder toner ur superlokrisk skala, när de improviserar över funktionella dominantackord som leder till durtonika valde jag att analysera ett urval av improviserade solon av kända improvisatörer ur jazzhistorien. Jag gjorde även en genomlysning av en del av den improvisationspedagogiska litteraturen för att ta reda på vilken syn några av de mer etablerade pedagogerna har kring tonal improvisation över denna harmonik. Sammantaget blev det tydligt att, från 50-talet och framåt blev användandet av superlokrisk skala och/eller dim. halv/hel-skala allt vanligare att använda som komplement till mixolydisk skala.

Jag lät initialt i studien eleverna svara på frågor kring hur de upplever och/eller uppskattar musikaliska fraser baserade dels på den mixolydiska skalan dels på den superlokriska skalan. Fraserna var konstruerade så att de hade exakt samma melodiska och rytmiska uppbyggnad där de skiljde sig åt enbart genom att enstaka toner varierade ett halvt tonsteg upp eller ner med utgångspunkt i skalornas respektive intervallformler. Detta för att minimera felkällan att eleverna till exempel fokuserade mer på melodistrukturen än på skillnaderna i de spänningsskapande tonerna.

Det finns flera olika skalor som kan användas för att skapa fler spänningstoner över dominantackord och två vanliga alternativ är alltså den superlokriska skalan, och dim. halv/hel-skalan. Dessa två skalor har många gemensamma toner men skiljer sig på så vis att de passar olika bra till olika färgningar av dominantackordet. Ett G13b9 till exempel gör att det blir logiskt att använda dim-halv/hel-skala medan ett G7#5#9 gör att det blir logiskt att använda superlokrisk skala då skalornas respektive toner sammanfaller med ackordtonerna. Dock ser vi att det är vanligt i noterad jazzstandardmusik att ge improvisatörer stor valfrihet genom att i musiken endast färga dominantackorden med liten septim vilket gör att improvisatören då kan välja fritt mellan olika skalor att använda i sin improvisation och inte blir tonalt begränsad, eller styrd, av harmoniken på samma sätt.

I den här studien har jag valt att fokusera på den superlokriska skalan som är en sjuttonsskala till skillnad från dim-halv/hel som är en åttatonsskala. Att den superlokriska skalan innehåller samtliga altereringar, b5, #5/b13, b9 och #9 och har samma antal toner (sju) som de andra skalorna eleverna lär sig under sin utbildning motiverade valet.

Som en del av undervisningen av den superlokriska skalan fick eleverna lära sig färdiga musikaliska fraser. Jazztrumpetaren Clark Terry myntade uttrycket ”Imitate, Assimilate, Innovate” (Crook, 1991, s. 1) som syftar på att det är en god idé att härma förebilder inom improvisation som en del av lärprocessen för att så småningom kunna utveckla ett unikt musikaliskt tonförråd att använda som improvisatör.

Informanterna i denna studie är elever, både pojkar och flickor, vid gymnasieskolans estetiska program med musikinriktning. Studien tar sin utgång i en elevgrupp som utgör en ensemble i kursen Musikimprovisation. Kursen är valbar, läses under ett läsår med två lektionspass i veckan och deltagarna är blandade från årskurs 2 och 3. Instrumentkategorierna är sång, piano, gitarr, bas, blåsinstrument och trummor. Jag är både observatör i studien och undervisande lärare för denna elevgrupp och har valt att spela in delar av lektioner på film som sedan analyserats utifrån variablerna; förekomst av superlokris skala, förekomst av toner som ligger utanför både mixolydisk och superlokris skala, förekomst av ackordtoner i fraserna vid ackordbyte, förekomst av återkommande musikaliska gester och eventuell förändring av improvisationerna under den tid studien pågår.

Upplägget har varit att filma eleverna första 10 minuterna under ett av de två lektionspassen i veckan där de får improvisera fritt, utan instruktioner från läraren, över II V I-progressionen Dm7 G7 Cmaj7. När kameran stängts av startar själva undervisningen som fokuserat på att applicera de spänningsskapande toner som ingår i superlokris skala över dominantackord som leder till durtonika. Detta har skett på olika sätt, till exempel genom att eleverna fått lära sig konstruerade fraser som innehåller toner ur superlokris skala, att de fått utföra egna improvisationer där de använde endast vissa av de spänningsskapande tonerna tillsammans med deras upplösning till en ton i durskalan vid efterföljande tonika, via att skapa helt egna improvisationer över korta etyder med enstaka II V I-progressioner till att slutligen improvisera över hela låtar.

2. Syfte och frågeställningar

Det övergripande syftet med studien är att ta reda på hur elever som studerar musikimprovisation improviserar när de får improvisera fritt. En av frågorna som ska försöka besvaras i studien är i vilken utsträckning elever kommer att använda de kunskaper inom improvisation de tillägnat sig i utbildningen ställt i relation till personliga tonala preferenser. Studien tittar på hur elevers improvisationer förändras över tid där elevernas kunskaper kontinuerligt fördjupas genom att i undervisningen fokusera på improvisation med superlokriska skalan över funktionella dominantackord som leder till durtonika. En annan fråga är i vilken utsträckning elever har, eller etablerar och utvecklar, en personlig identifierbar musikalisk gestik då undervisningen innehåller många moment som fokuserar på att lära genom ”imitation” av etablerade improvisationsmusikers frasering och gestik.

2.1 Precisering av frågeställningen

1. Hur improviserar eleverna över funktionella dominantackord som leder till durtonika när de får välja fritt mellan två olika tonförråd – den mixolydiska skalan och den superlokriska skalan?
2. I vilken utsträckning går det att identifiera en personlig gestik, det vill säga återkommande melodiska och/eller rytmiska särdrag hos varje elev?

3. Tidigare forskning och definitioner av improvisation

Kapitlet inleds med en överblick över hur improvisation kan definieras när filosofer, improvisatörer, improvisationspedagoger tillsammans med definitioner ur olika uppslagsverk försöker ringa in fenomenet. Efter det följer en beskrivning av bakgrunden till de harmoniska kontexter studien fokuserar på och några musikteoretiska implikationer av dessa. Sedan kommer en redogörelse av de skalor som studien behandlar och hur dessa, ur ett musikteoretiskt perspektiv, relaterar till harmoniken. Kapitlet avslutas med en genomgång av några vanligt förekommande undervisningsmetoder som används i musikimprovisationsundervisning.

3.1 Definitioner av improvisation

I de försök som gjorts att definiera improvisation finner vi två huvudspår, dels tillbakablicken på ”vad” och ”hur” musiker spelat i olika epoker inom genrer där musiken haft improvisatoriska element, dels filosofin kring när det kan anses vara äkta improvisation och gränsdragningarna kring detta.

Vi låter Bailey (1992) inleda med sin syn på teoretiserandet av improvisation:

There is no general or widely held theory of improvisation and I would have thought it was self-evident that improvisation has no existence outside of its practice. Among improvising musicians there is endless speculation about its nature but only an academic would have the temerity to mount a theory of improvisation. (Bailey, 1992, refererat i Peters, 2009, s. 146)

Dumdrigt kanske men ändå värt ett försök enligt de forskare, författare och pedagoger vilkas syn återges i följande litteraturgenomgång kring ämnet.

I Nationalencyklopedin (NE online 2021) definieras improvisation på följande sätt:

[...] improvisation (till improvisera, av italienska improv(v)isare ’improvisera’, av latin improvi’sus ’oförutsedd’, ’oförmodad’), i musiksammanhang en ofta använd benämning på det oförutsedda, oplanerade och spontana i ett musikaliskt framförande. Begreppet ställs ofta i motsats till komposition, som innebär något på förhand fastlagt, ”färdigkomponerat”. Båda termerna har starka associationer till en fri gehörsbaserad respektive notskriftsbunden musikutövning, vilket dock är alltför förenklat, i vissa sammanhang rentav missvisande; komponerad musik är inte alltid förmedlad genom notskrift, och improvisationer är ofta präglade av formler och

gester som upprepas från gång till gång respektive imiteras från musiker till musiker. (NE online 2021, Improvisation, lång, stycke 1 och 2)

Nationalencyklopedin erbjuder även den kortare och mer kärnfulla definitionen:

”improvisation är att hitta på samtidigt som man utför något”. (NE online 2021, Improvisation, enkel, stycke 1). Denna definition och varianter därav hittar vi i flera uppslagsverk däribland *The New International Dictionary of Music* (1992): ”Improvisation, the creation of music while it is being performed” [...] (s. 245) med tillägget att på sätt och vis involverar all musik moment av improvisation då notationssystemen bara ungefärligt kan indikera hur musiken ska utföras. Att improvisationer ofta är präglade av formler och gester som upprepas går som en röd tråd i forsknings- och litteraturgenomgången och även här belyses att graden av improvisation kan variera: ”The extent of the creation can range from the addition of a few notes to the creation of the form and content of a complete work” (*The New International Dictionary of Music* 1992, s. 245). Intressant här är att de nämner skapande, vilket kan kopplas till kreativitetsbegreppet och dess definitioner, beskrivet längre ner. Nordstedts uppslagsbok beskriver improvisation som ”något som utförs utan förberedelse”. (Andersson-Söderberg, 2007). *The Concise Oxford dictionary of Music* (1980) beskriver improvisation som “A performance according to the inventive whim of the moment, i. e. without a written score, and not from memory” (s. 315).

Att improvisation trots allt kräver någon typ av förberedelse kommenteras i Sohlmans Musiklexikon (2007) där vi hittar följande beskrivningar av begreppet improvisation:

Vi brukar låta ordet avse mer eller mindre oförberett musikaliskt nyskapande, som äger rum samtidigt som musiken uppförs. Det är dock endast nyskapande inom vissa av musikens dimensioner som i allmänhet betraktas som improvisation. Förändringar av t.ex. melodi och form räknas till improvisation medan den som gör spontana förändringar i rytm, frasering, ljudstyrka osv i t.ex. en Mozartsonat inte anses improvisera. (s. 547)

Fler exempel på hur vi kan vara mer eller mindre förberedda ges längre ner i samma text:

En i. är självfallet aldrig fullständigt fri. Den musicerande utgår alltid ifrån ett visst musikaliskt grundmaterial och från mer eller mindre medvetna konventioner beträffande hur detta material ska användas inom olika typer av improvisation (dvs med avseende på tonförråd, instrumentens tekniska möjligheter, melodiskt och rytmiskt utgångsmaterial, stilkonventioner m.m. (Sohlmans Musiklexikon, 2007, s. 548)

Nettl (1998) beskriver hur improvisatörer alltid har en utgångspunkt för sina improvisationer, någonting de använder för att improvisera över. De exempel han ger är:

Themes, tunes, and chord sequences to forms, from a vocabulary of techniques to a vocabulary of motifs and longer materials, from what is easy or "natural" for the hand to what is intellectually complex. (s. 15–16)

I Bonniers Musiklexikon (1983) skriver man om graden av nyskapande när man definierar improvisation som " [...] den form av musikutövning, där skapande och återgivande sker i samma (spontana) akt. Det skapade är därvid ofta inte i alla delar nytt utan kan anknyta till ett givet musikaliskt ämne (motiv, fras, harmoniföljd)" (s. 200).

Owens (1995) som analyserat cirka 250 av saxofonisten Charlie Parkers (1920-1955) improvisationer, noterar att Parker har ett antal motiv, cirka 100, som fungerar som byggstenar i hans improvisationer. Dessa motiv är rytmiska och tonala strukturer som varierar i olika grad då de används i olika harmoniska kontexter. Owens menar att denna strategi gäller fler än bara Parker när han skriver att:

Every mature jazz musician develops a repertory of motives and phrases which he uses in the course of his improvisations. His "spontaneous" performances are actually precomposed to some extent. Yet the master player will seldom, if ever, repeat a solo verbatim; instead he will continually find new ways to reshape, combine, and phrase his well-practiced ideas. (Owens, 1995, s. 17)

Owens (1995) slutsatser bekräftas i Sohlmans musiklexikon (2007) där man först konstaterar att ackorden är viktiga inom improvisation och beskriver hur improvisationsmusiker lägger mycket tid och kraft på att öva förmågan att improvisera över olika ackordmönster och sedan säger att:

De individuella improvisationerna präglas i stor utsträckning av rytmiska impulser och personlig rytmisk gestik [...] Många improvisationer består av ett förråd av standardfraser som ofta har sitt ursprung hos en stilbildare [...] men sådana fraser kan också vara den enskilde musikerns speciella musikaliska signum. (s. 678)

Man menar att improvisationsmusiker kombinerar dessa fraser på olika sätt med sådant de uppfinner i stunden och nämner några exempel på detta:

Musiker som Armstrong, Parker, Clifford Brown, o a har skapat improvisationsmönster som kännetecknas av en enastående skärpa, uppfinningsrikedom och musikalisk "logik", vilka ofta är ett resultat av en sådan sammanfogning av tidigare spelade fraser och rytmiska figurer (eller variationer av sådana) med nya - i trängre mening genuint improviserade – överraskningsmoment. Men improvisationer (eller delar av sådana) är ofta avsiktligt utformade till mycket repetitiva strukturer, genom upprepande av få toner, pregnanta intervall och rytmiseringar. (Sohlmans musiklexikon 2007 s. 678–679)

Detta återkommande resonemang kring balansen mellan automatiserad gestik, med en bank av färdiga fraser kontra genuint nya, i stunden påkomna, musikaliska fraser och koppling till personlig stil är även Werner inne på när han skriver:

You may think that you can never repeat yourself, but jazz is not total improvisation. If you listen to any great improviser from Art Tatum to Charlie Parker to John Coltrane, you'll notice they always repeat themselves. Transcribe their solos and you'll find that they are always playing the same lines. [...] As they are not afraid of doing this, it comes out as "their voice" rather than sounding repetitive. (Werner, 1996, s. 55)

Även Bastian (1988) talar om denna balans:

När vi talar om improviserad musik menar vi musik som bygger på mer eller mindre öppna spelregler. Improvisation förekommer i alla grader och nyanser. De helt öppna spelformerna bygger på förbud mot allt förutsägbart: ingen fast rytm, ingen fast harmonisk "rundgång" eller tonalitetskänsla. Med utgångspunkt från en inre känsla av meningsfullhet och nödvändighet måste vi upptäcka lagmässigheterna hos oss själva. Men oftast bygger spelreglerna på en balans mellan något fastlagt och något fritt. (s. 104)

Berliner (1994) menar att det är en sak att förbereda material och strategier för en improvisation men en annan sak att implementera dessa saker:

[...] improvisation involves reworking precomposed material and designs in relation to unanticipated ideas conceived, shaped, and transformed under the special conditions of performance, thereby adding unique features to every creation. (s. 241)

Peters (2009) diskuterar också förberedelse och skriver att den skenbara friheten och spontaniteten hos improvisatören sällan kännetecknas av den inspirerade frigjordhet den ger sken av. Han menar att improvisation kräver ett kraftfullt minne; minne av instrumentets parametrar, kroppen, tillgänglig teknik, musikstyckets parametrar och musikerns roll i realtid, idiomatiska parametrar, genren, dess historia och dess möjligheter. Peters hänvisar även till Adorno (2002) som menar att alla dessa minnen, både frivilliga och ofrivilliga, blandas och kodas som formler, klichéer: "predigested chunks of aesthetic matter where everything new is really old" (Peters, 2009, s. 82). Peters kontrar med att påstå att även om vi accepterar att de flesta improvisationer är styrda av underliggande formler som kan dämpa vår entusiasm för det innovativa, nyskapande och fria så måste vi höja blicken och inse att artistens relation till dessa strukturer, vilket utgör den konstnärliga horisonten, inte är så statisk och förutsägbar som vissa kritiker påstår (Peters, 2009, s. 97).

Den fria delen av improvisation som Bastian talar om ovan kan vi relatera till begreppet kreativitet. En definition av kreativitet som ges av Brodin, Carlsson, Hoff & Rasulzada

(2018) är att produkten, idén, eller processen ska vara ”ny och nyttig” (s. 11) och att denna definition ska vara möjlig oavsett domän. Rollof (1999) skriver att ” [...] skapa, *kreera*, innefattar inte bara en idé i sig utan också processen att *förverkliga* den, översätta den till ett konkret resultat”, (s. 21) vilket kan överföras till musikimprovisation där vi får ett konkret klingande resultat. Även Kotler (2021) skriver om balansen mellan kreativitet och nytta:

If our explorations produce the same old action plans, we’re being instinctive (a.k.a. efficient) but not creative. If we’re producing completely novel action plans, we’re creative but perhaps not efficient. But if we’re producing novel action plans that are also efficient (a.k.a. useful and valuable), we’ve arrived at the now standard psychological definition of creativity – “The production of novel ideas that have value” – yet on a sounder neurological footing. (s. 167)

När blir det klingande resultatet nytt och nyttigt? Vi har redan sett att improvisationsmusiker återvinner musikaliska gester och dessa kan då inte anses nya. Men när musikern kombinerar dess gester på nya sätt får vi, på en högre nivå, en ”ny” improvisation. Vi kan jämföra med ord som används till att skapa nya meningar – orden är inte nya men meningsbyggnaden är ny. Om improvisationen är ”nyttig” blir även det en fråga om vilken nivå vi observerar fenomenet ifrån. Vi vet att det finns ett behov av musik eftersom det finns en publik som konsumerar den men samtidigt är forskare som Pinker (1998) inne på att musik är utan reell nytta och inte har något grundläggande syfte för vår överlevnad som art. Oavsett hur ”ny” eller ”nyttigt” vi anser en musikalisk improvisation är så har vi så här långt sett att delar av den totala melodi som utgör improvisationen ofta består av färdiga gester som i vissa fall kan vara melodiska fraser som spelas på samma sätt varje gång, men att hela melodin som utgör improvisationen definitivt är ny varje gång musikern improviserar.

3.2 Harmoniken

Användandet av II V I-progressioner, antingen i kompositioner eller i reharmoniseringar av låtar hittar vi inom i fler olika genrer men inte minst i hög grad i standardjazzrepertoaren. Levin beskriver en standard som: ”A tune popular with jazz musicians, usually, but not always, composed by a non-jazz songwriter (George Gershwin, Cole Porter, and so on)” (Levin, 1995, s. xiii). Ingelf (1991) delar in jazzen i epoker som bland annat avgränsas av deras olika harmoniska stildrag. Han gör följande indelning:

Period 1: 1920–1945
Period 2: 1945–1955
Period 3: 1955–1965
Period 4: 1965–

Fig. 1. Tabell som visar olika historiska epoker inom Jazz (Ingelf 1991 s. 17).

Ingelf skriver om Period 2, som kännetecknas av Bebop- och Cool jazz, att ”två mycket viktiga ackordföljder dominerade den här perioden, den s.k. II-V-I-progressionen (Dm – G7 – Cmaj7) och rundgången (Cmaj7 – Am7 – Dm7 – G7 – Cmaj7)” (s. 37). Båda dessa viktiga ackordföljder innehåller alltså II-V-I-progressioner eftersom även rundgången avslutas med denna ackordföljd. I Sohlmans Musiklexikon (2007) beskrivs på liknande sätt hur jazzmusikerna i början på 40-talet byggde ut repertoarens harmonik. Inom genren utkristalliserades ackordföljder som improvisationsmusiker tyckte om att ha som improvisationsunderlag: ”Ett grundläggande mönster kom att bli följder av tre kvintbesläktade ackord på skalans andra, femte och första steg (II V I) t ex med ackorden Dm7 – G7 – Cmaj7[...]” (s. 677). Levine (1995) utgår från skalorna och deras olika lägen (det som kallas ”Modes” på engelska eller kyrkotonarter på svenska, förf. anm.) i sin förklaringsmodell. När vi börjar c-durskalen på andra steget, tonen d, får vi d dorisk och när vi börjar c-durskalen på femte steget, tonen g, får vi g mixolydisk skala. Tar vi sedan dessa skalor som utgångspunkt för att konstruera ackord, dvs staplar terser ur skalans får vi att c-durskalen passar till Cmaj7-ackord, d dorisk skala till Dm7-ackord och g mixolydisk skala till G7-ackord. Han kompletterar sedan bilden när han kort redogör för bakgrunden till detta: ”The chord symbols on a lead sheet are not quite as believable as the tablets that Moses brought down from the mountain” (s. 403). Han menar att de ackordprogressioner jazzmusiker spelar över standardjazzrepertoaren är resultatet av en lång evolutionsprocess som han beskriver i åtta steg:

- 1) Songwriter writes tune
- 2) Songwriter gives tune to publisher
- 3) Publisher accepts tune, gives tune to a “hack”, a pianist who writes an easy-to-read popular version of the tune known as “sheet music”, for sale to the public.

- 4) Singer, band, and so on, record tune.
- 5) Recording becomes popular; public buys sheet music.
- 6) Jazz musicians like song, modify the chords.
- 7) Famous jazz musician records tune, alters chords, adds distinctive intro, interlude, and/or ending.
- 8) Recording becomes popular with jazz musicians and becomes the “new” standard version of the tune (Levine, 1995, s. 403).

För att verifiera omfattningen av dessa harmoniska bearbetningar i allmänhet och förekomsten av II V I- progressioner i synnerhet analyserades ett representativt urval av låtar ur ett antal böcker som innehåller låtar ur jazzens standardrepertoar. Analysen visar att:

- *The Standards Real Book*, innehåller 224 låtar benämnda som ”Standards” eller ”Standard Songs” varav 99% har II V I -progressioner.
- *The Real Vocal Book Volume 1* innehåller 299 låtar varav 97% har II V I - progressioner.
- *The Real Book 5th ed.* innehåller 443 låtar varav 66% har II V I progressioner. Då denna bok utmärker sig jämfört med de andra med jämförelsevis låg andel låtar som innehåller II V I -progressioner är det intressant att notera att här hittar vi även en jämförelsevis hög andel låtar komponerade av jazzmusiker. Många av låtarna inom det som benämns som jazzstandards är dock låtar hämtade ur ”The Great American Songbook”, en typ av låt-kanon som härstammar från äldre musikteateruppsättningar och/eller filmer. Dessa låtar har sedan plockats upp av jazzmusiker som delvis har reharmoniserat låtarna för att bli mer idiomatiskt synkroniserade. Det är dock värt att notera att de nyare kompositionerna, skrivna av jazzmusikerna själva innehåller andra typer av harmoniska förlopp där kompositörerna har försökt hitta nya harmoniska vägar och i viss utsträckning söker sig bort från de mer traditionella II V I -progressionerna.
- *The New Real Book vol. 1* innehåller 177 låtar som kategoriseras som antingen ”Jazz Classics” eller ”Choice Standards” varav 81% har II V I -progressioner. I den här boken har vi en liknande population som i *The Real Book 5th ed.* nämnd ovan, där många av låtarna är hämtade från nyare kompositioner av jazzmusiker och inte direkt tagna från ”The Great American Songbook”, vilket gör att vi även

här ser en något lägre andel låtar som innehåller II V I -progressioner. Dock framträder en klar bild av att II V I-progressioner på det hela taget är ofta förekommande i musik som idiomatiskt förknippas med improvisation.

Levine bekräftar detta när han skriver: ”The I, II and V chords often occur as a II-V-I-chord progression, the most common chord progressions played in jazz” (Levine, 1995, s.19).

När vi utgår ifrån skalorna och konstruerar fyrklanger inom oktaven med grundton, ters, kvint och septim får vi alltså septimackord. Det innebär dock inte att vi måste improvisera med just den skala vi utgått ifrån när vi konstruerat ackordet utan att även alla andra skalor som innehåller ackordets toner, men skiljer sig åt på andra, fjärde och sjätte intervallstegen kommer att ”passa” att spela över ackordet då dessa toner inte ”krockar” eller skapar dissonans mot ackordets toner. Dessutom är det rent praktiskt så att kvinten ofta utelämnas vid ackordspel då den inte tillför någon kvalitet till ackordet på samma sätt som tersen, som avgör om det är dur eller moll, eller septimen som avgör om ett ackord med durters blir dominantiskt eller får tonika/subdominant-karaktär. Detta innebär att skalor som har överstigande eller förminskad kvint i praktiken ofta kan användas i improvisationer över ackord som rent teoretiskt innehåller ren kvint. Nedan följer en beskrivning av de skalor som är i fokus i den här studien.

3.3 Skalorna

De skalor som används inom improvisation är på intet sätt nya utan har använts inom musikskapande i århundraden. Namnen på kyrkotonarterna kan härledas till antikens Grekland men det var på mitten av 1500-talet som Henricus Glareanus anpassade kyrkotonartssystemet för att passa den musikaliska samtiden genom att lägga till skalor och få fram det kompletta kyrkotonartssystem med sju omvändningar av durskalen som vi använder idag. (NE online 2022, Kyrkotonart, lång, stycke 1 och 2). Ett annat begrepp som ibland används i stället för kyrkotonart är modus, (”Modes” på engelska). Det är vanligt att göra omvändningar även av de harmoniska- och melodiska mollskalorna och då brukar vi inte använda begreppet kyrkotonarter utan talar endast om modus och den superlokriska skalan som är i fokus i den här studien är sjunde omvändningen av den melodiska mollskalan.

För att förtydliga så används här tonen b som ersättning för det som tidigare kallades h, i linje med den vedertagna namngivningen av toner vi numera använder, och ett sänkt b kallas då följaktligen för bess.

Enligt Levine (1995) så ser vi att det mest tonartsbundna valet av skala att använda i kombination med ett dominantseptimackord som leder till durtonika är mixolydisk skala då den har samma toner som tonikans durskala. Han diskuterar även detta när han skriver:

At this point, the logical question is: Why bother with modes? Since D Dorian, G Mixolydian, and C Ionian are all just different forms of the C major scale, why not just think "play in C major, on D-7, G7, Cmaj7?" (s. 37)

Levine (1995) besvarar sin egen fråga när han beskriver hur olika toner i C-durskalan har olika grad av dissonans gentemot de tre ackorden. Han ger tonen F gentemot Cmaj7-ackordet som exempel på vad han kallar en "avoid note" eller "passing note" beroende på hur man använder den. En tydlig sammanfattande bild av skalornas olika modus av durskalan, när man utgår från olika starttoner, och alltså får det som kallas kyrkotonararter, får vi när vi ställer upp det i tabellform och ser vi de olika skalornas konstruktion och vilken ackordtyp de passar till:

Modus	Startton	Skaltyp	Ackordtyp	Steganalys	Tonförråd
1	C	Jonisk	Maj7	I	C-D-E-F-G-A-B
2	D	Dorisk	Moll7	II	D-E-F-G-A-B-C
3	E	Frygisk	Moll7	III	E-F-G-A-B-C-D
4	F	Lydisk	Maj7	IV	F-G-A-B-C-D-E
5	G	Mixolydisk	Dominant 7	V	G-A-B-C-D-E-F
6	A	Eolisk	Moll7	VI	A-B-C-D-E-F-G
7	B	Lokrisk	Moll7b5	VII	B-C-D-E-F-G-A

Fig. 2. Tabell som visar förhållandet mellan durskalans toner, dess modus och ackordrelation.

Om vi omvandlar ovanstående tonförråd till intervall i stället så får vi följande skalformler på dorisk (II), mixolydisk (V) och jonisk (I). Här används b-förtecken för att visa på små intervall, i detta fall liten sekund betecknad som b2, liten ters som b3 och liten septim som b7:

Modus	Startton	Skaltyp	Ackordtyp	Steganalys	Intervall
1	C	Jonisk	Maj7	I	1-2-3-4-5-6-7
2	D	Dorisk	Moll7	II	1-2-b3-4-5-6-b7
5	G	Mixolydisk	Dominant 7	V	1-2-3-4-5-6-b7

Fig. 3. Tabell som visar durskalan och de modus som relaterar till de tre ackorden som utgör en II V I-progression.

En analys av hur etablerade improvisationsmusiker spelar visar dock att många väljer att frångå det tonartsbundna och i stället spela tonerna b2, #2, b5 och #5 över dominantackordet. Dessa toner kallas även altererade toner och när de används i ett ackord blir färgningarna b9, #9, #11, b5, #5 och b13. (Levin 1995). Färgningarna av dominantackordet gör att vi då får så kallade altererade dominantackord och olika kombinationer är möjliga, till exempel G7#9, G7#5#9, G7#5b9, och så vidare, där varianterna går under samlingsnamnet altererade dominantackord.

Dessa altererade ackordtoner ingår i den superlokriska skalan, som är sjunde läget/omvändningen/moduset av den melodiska mollskalan, även ofta kallad "The Altered Scale" (Crook, 1991, s. 54) och ibland "Diminished Whole Tone Scale" (Aebersold, 2013, s. 14) (Levine 1995, s. 71). Den superlokriska skalan har intervallserien ren prim, liten sekund, liten ters, förminskad kvart, förminskad kvint, liten sext och liten septim.

Annorlunda uppställt ser intervallformeln ut så här:

Modus	Skaltyp	Ackordtyp	Tonförråd	Intervall
1	Melodisk moll	Moll(maj)7	Ab-Bb-Cb-Db-Eb-F-G	1-2-b3-4-5-6-7
7	Superlokris	Dominant 7 (Altererat)	G-Ab-Bb-Cb-Db-Eb-F	1-b2-b3-b4-b5-b6-b7

Fig. 4. Tabell som visar relationen mellan den melodiska och den superlokriska skalan.

Vid första anblick kan man anta att skalan skulle vara lämplig som tonförråd att använda vid improvisationer över mollackord då tersen är liten men eftersom kvarten är förminskad klingar den på samma tonhöjd som durtersen och den lilla tersen i skalan får

då i stället funktionen #9. När vi jämför alla skalans intervall jämfört med ett altererat dominantackord kan vi se följande samband:

Superlokrisk Skala	1	b2	b3	b4	b5	b6	b7
Motsvarande altererade ackordfärgningar	1	b9	#9	3	b5	#5/b13	b7

Fig. 5. Tabell som visar relationen mellan den superlokriska skalan och de altererade tonerna i ett altererat dominantackord.

Skalan träffar alltså tre viktiga ackordtoner, grundtonen (1), durtersen (3) och den lilla septimen (b7). De övriga skaltonerna träffar samtliga altererade toner man kan använda i ett altererat dominantackord, b5, #5/b13, b9 och #9.

Att improvisationsmusiker använder den superlokriska skalan när de improviserar över dominantseptimackord som leder till tonika ser vi alltså många exempel på i transkriberade improvisationer vilket exemplifieras av bland andra David Baker i boken *How to Play Bebop* (Baker, 1987, s. 2-10). Även Ligon (1999) visar exempel på transkriberade improvisationer där just den superlokriska skalan används över dominantseptimackord som leder till durtonika och många av Parkers improvisationer med exempel på detta hittar vi i *The Charlie Parker Omnibook* (Parker, 1978) Man får dock vara vaksam när man gör en sådan analys då det finns andra skalor som passar till dominantackord som delvis innehåller de ovan nämnda altererade tonerna. En av dessa, som nämndes i inledningen, är ”Diminished Half/Whole”, (Crook, 1991) en åttatonsskala som innehåller både b9 och #9 men som har en s6 i stället för b5 och #5. Man kan alltså inte vara säker på om en improvisatör använder superlokrisk eller ”Diminished Half/Whole” om endast b9 och/eller #9 används.

Anledningarna till att improvisatörer väljer att använda tonartsfrämmande toner som i till exempel den superlokriska skalan, och alltså medvetet skapa tillfällig dissonans som i efterföljande tonika (I) landar i en konsonans, kan vara flera. Fagius (2001) skriver om dissonansupplevelser där han börjar med att konstatera att dissonans numera betraktas som en subjektiv upplevelse och att vi, på grund av lyssnarträning och vana, är mer toleranta mot dissonanser idag än vi var för till exempel 200 år sedan. Han fortsätter

emellertid med att beskriva att det finns viss biologisk och fysikalisk grund, till exempel paralimbiska strukturer i höger hemisfär, för upplevelsen av konsonans och dissonans, något som undersökts och bekräftats både på djur och människor i olika studier (Fagius, 2001, s. 121). Att vissa människor då väljer att utsätta sig själva (och andra, i fallet med improvisationsmusiker som använder superlokriska skalan över dominantackord) för detta kan kanske förklaras genom det som Fagius (2001) skriver i sin sammanfattning "[...] dissonans sätter färg på musiken och säkerligen ökar dess förmåga att ge upphov till känslomässiga reaktioner hos lyssnaren" (s. 125). Pinker (1998) diskuterar hur toner kan ha olika spänning och vilja gravitera, lösas upp, till toner med mindre spänning och det är det som här åsyftas när vi pratar om begreppet dissonans. Han ger som exempel bland annat hur tonen, b i en c-durskala vill lösas upp till c och tonen f vill lösas upp till e. Tonerna b och f i detta exempel ligger på ett halvt tonsteg från de vilande, konsonanta, tonerna c och e i c-durskalan och/eller c-durackordet vilket. Storr (1992) är inne på samma linje när han skriver:

The diatonic scale is one pillar of the Western tonal system; the major triad is the other. When in the key of C major, the major triad consists of C, E and G: the tonic, third and fifth. For the majority of Western listeners, the major triad constitutes 'home'. It is the place from where we depart and to which we return [...]. (s. 55)

Bengtsson (1994) beskriver spänningstoner som toner som ligger just ett halvt tonsteg ifrån en ackordton och nämner, förutom kvart och septim, som i Pinkers exempel, även b², #2, #4 och b⁶, där de två sistnämnda är samma som b⁵ och #5. Tittar vi på den superlokriska skalan så har vi följaktligen fler toner som ligger på halvtonsavstånd till någon av tonerna i tonikans (I) durskala, jämfört med den mixolydiska skalan, vilket då enligt Pinkers, Storrs och Bengtssons förklaringsmodeller skulle ge att kontrasten mellan dominantackordet (V) och tonikan (I) blir större, får mer spänning än om vi skulle använda den mixolydiska skalan över dominantackordet (V). Detta sätter följaktligen färg på musiken och ökar det emotionella engagemanget enligt Fagius (2001). Levitin (2019) skriver:

When a musical piece is too simple we tend not to like it, finding it trivial. When it is too complex, we tend not to like it, finding it unpredictable – we don't perceive it to be grounded in anything familiar. Music, or any artform for that matter, has to strike a balance between simplicity and complexity for us to like it. (s. 235)

Bengtsson (1994) stöder detta när han resonerar kring hur ”rätt” skala, alltså den mest konsonanta, skulle kunna uppfattas som tråkig och hur botemedlet mot detta skulle vara att till exempel över ett G7 (V) i tonarten C-dur (I) spela den skala som tar så lite hänsyn till tonarten som möjligt, nämligen den altererade [superlokrisk, förf. anm.].

3.4 Improvisationsundervisning

Den här studien tittar på hur elever som undervisas med en rad olika vanliga undervisningsmetoder inom improvisationsundervisning, improviserar när de får välja fritt mellan den mixolydiska och den superlokriska skalan över dominantackordet i II V I – progressioner. Dock är inte syftet med studien att analysera vilken effekt specifika metoder har haft på resultatet, det vill säga huruvida en specifik undervisningsmetod gjort att eleverna i högre eller lägre grad använt den ena eller den andra av de två skalorna. Olika metodiska angreppsvinklar har använts i undervisningen och dessa sammanfattas nedan.

Nachmanovitch (2010) ställer frågan: Hur lär man sig improvisera? Och svarar med en motfråga: Vad är det som hindrar oss? Han menar att för att kunna utföra något konstnärligt måste man visserligen besitta en viss teknisk färdighet men att man skapar ”genom” sin teknik, inte ”med” den. Han talar om trohet mot ögonblicket och att kapitulera för vad som kan hända eftersom vi inte vet vad som kommer att hända. Även Alterhaug (2004) diskuterar improvisationsundervisning ur ett bredare perspektiv:

One question that often arises when dealing with improvisation is: to what extent can one learn improvisation? To me, the answer is easy. As human beings, we already are part of a great improvisation and we are all more or less unconsciously improvising most of the day. We must simply become aware of this fact and then find the open spaces and the creative atmospheres to release our hidden, inborn improvisational capacities in different contexts, for the best for ourselves and the world we are part of. (s. 115)

Om vi för tillfället fokuserar på de tekniska färdigheterna så kan vi se bland annat se hur kopplingen mellan den inre kreativa skaparkraften filtreras genom instrumentet där improvisatörens idéer påverkas av om man till exempel spelar på sitt instrument eller väljer att sjunga fraserna. Detta visar bland andra Hargreaves (2012) som i sin artikel ger exempel på tre huvudsakliga strategier för idéskapande inom musikimprovisation som hon kallar, ”Strategy-generated ideas” – till exempel att spela en skala i sekvenser, ”Audiation-generated ideas” – idéer som hjärnan hör mentalt utan att man spelar/sjunger,

och "Motor-generated ideas" – när fingrarna rör sig över instrumentet undermedvetet/omedvetet, vilket bara gäller instrumentalister och inte sångare. Hon beskriver sedan hur dessa tre strategier används, eller kan användas, i improvisationsundervisning. Att undervisa "Strategy-generated ideas" är populärt bland improvisationspedagoger och hon gör antagandet att det beror på att denna strategi kan triggas externt, att man som lärare till exempel kan be studenten att utgå ifrån en skala och spela den i sekvenser. Det är helt enkelt lätt att förstå och applicera strategierna när man har den nödvändiga grundtekniken. Däremot är det undermedvetna elementet i "Audiation-generated ideas" mer otillgängligt som metod för pedagogen då denne inte kan kontrollera vad som sker i studentens huvud då det inre hörandets förmåga, även om det är konkret för studenten, är abstrakt för pedagogen. "Motor-generated ideas" menar Hargreaves, sitter mellan de första två, då fingrarna rör sig över instrumentet undermedvetet utan vår medvetna kontroll. Samtidigt har fingrarna genom övning av skalor, etyder, osv, ett muskelminne som gör att instrumentalisten har en bank av musikfraser att tillgå.

Baker (1979) pratar om svårigheterna med att undervisa grupper av studenter där alla har olika förkunskaper. Han nämner dock en rad olika pedagogiska metoder som kombinerar ackord och skalövningar, lyssnings- och härminingsövningar, samt att lära sig "språket" genom att spela transkriberade improvisationer och dessa metoder, som är klassiska undervisningsmetoder inom improvisation, tangerar Hargreaves metoder.

Då den här studien inte fokuserar på hur olika undervisningsmetoder specifikt kan påverka resultatet har medvetet en viss bredd i undervisningsmetoderna använts. Eleverna har dock huvudsakligen fått undervisning i de former som Hargreaves (2012) kallar "Strategy-generated ideas" och "Motor-generated ideas". Dessa metoder tog i den här studien sitt uttryck i att eleverna fick lära sig teorin bakom skalorna och hur de är konstruerade samt lära sig spela dessa via grepptabeller och noter för att slutligen lära sig strategier för hur de kan hitta dessa toner i relation till ackorden på sina respektive instrument och vilka av tonerna i skalan som ger störst effekt när man vill framhäva en skalas "klangfärg" (se bilagorna 2 & 6). Att strategierna överlappar varandra till viss del blir tydligt när eleverna börjar knäcka koden och hitta "rätt" toner på sina instrument och mer mental kraft kan frigöras till den konstnärliga delen av improvisation, det som Baker (1979) kallar "språket", när det hantverksmässiga börjar komma på plats.

4. Metod

Då detta har formen av en fallstudie har fallet fått några olika metodiska angreppsvinklar som tillsammans förhoppningsvis leder till att vi kommer några steg närmare svaren på forskningsfrågorna. Att inte begränsa till endast en metod motiveras av önskan om att försöka närma sig ett helhetsperspektiv med så heltäckande information som möjligt, något som även Patel och Davidsson (2019) rekommenderar. Därför förekommer både intervjuer, observationer och statistisk analys. Studien är inte hypotesprövande då inga förväntningar på resultat fanns med, utan hamnar snarare i gränslandet mellan explorativ och deskriptiv undersökning. Informanterna som utgörs av den elevgrupp som deltar i studien är anonyma och medverkar med fingerade namn för att öka graden av anonymitet. Då informanterna framträder under fingerade namn kan vi alltså koppla intervjuer, improvisationer och teoriprovresultat till respektive namn men då dessa inte är informanternas riktiga namn får vi en hög grad av konfidentialitet.

4.1 Kvantitativa metoder

De delar av studien som utforskas genom kvantitativa metoder är det urval av de samlingsvolymerna som innehåller jazzgenrens kanon, elevernas improvisationer som noterats och analyserats utförligt och presenteras i procentsatser av antal spelade toner som tillhör de olika kategorier som mäts, samt elevernas resultat på ett teoretiskt test som rör improvisationsskalor.

4.1.1 Litteraturen

Som nämndes i inledningen gjordes initialt en analys av förekomsten av det harmoniska förloppet II V I i dur, (subdominantparallell – dominant – tonika) i ett antal samlingsvolymerna som kan sägas utgöra jazzmusikens kanon, innehållande så kallade "jazzstandards". Här gjordes ett slumpmässigt representativt urval som visade på mängden av dessa ackordprogressioner i den valda litteraturen vilket presenterades i inledningen. De böcker som analyserades utgjorde ett så kallat bekvämlighetsurval (Patel & Davidsson, 2019) där litteratur som fanns tillgänglig på institutionens bibliotek utgjorde populationen. Ur denna population analyserades samtliga verk, alltså en totalundersökning, där sedan stickprov togs enligt en systematisk urvalsmodell som innebar att urvalets storlek hamnade på signifikansnivån 5% (Cohen, 2011) (Stukát,

1993). Analysen grundar sig i ett systematiskt slumpmässigt urval (Cohen, 2011, s. 215) ur de utvalda böckerna. I *The Standards Real Book* är 224 av låtarna benämnda som *Standards* eller *Standard Songs*. Då listan av låtar kan sägas tillhöra gruppen kategoriska data, rekommenderas ett urval på 142 låtar där man följaktligen har en konfidensnivå på 95% och en felmarginal på 5% (Cohen, 2011 s. 207). Av de slumpmässigt utvalda, analyserade låtarna innehöll alla utom en II V I-progressioner i olika hög grad. Alla exempel på kompletta II V I -progressioner både dur och moll räknades, men inte de fall där vi endast har II V eller V I, eller de fall där I inte landar på tonikafunktionalitet utan färgas som dominantackord dvs med liten septim, vilket är vanligt i till exempel ”jazz-blues”. De fall där dominantackordet bytts ut mot ett tritonussubstitut togs dock med.

4.1.2 Improvisationerna (bilaga 5)

Elevernas inspelade improvisationer skrevs ut i noter och analyserades för förekomster av superlokris skala, skalfrämmande toner, ackordbyte på ackordton, återkommande musikaliska gester samt förändring av dessa faktorer över tid. Vi såg i genomgången av tidigare forskning hur Owens (1995) analys av Parkers improvisationer gjordes med Schenkeranalys vilket är en vanlig musikvetenskaplig analysmetod inom konstmusik. Potter (1992) nämner ett antal olika analysmetoder för jazzimprovisation: Att utgå ifrån den redan givna harmoniken, identifiera melodiska mönster, Schenkeranalys, reducering av melodikens grundläggande riktning upp eller ner i tonhöjd, jämföra med språk där fraser bildar ”ord” som passar en harmonisk kontext, och slutligen det han kallar ”Pitch Class set Analysis”. Han menar att en syntes av dessa olika analysmetoder är att rekommendera och att val av analysmetod måste utgå ifrån vad du vill veta om improvisationen du analyserar. I analysen av elevimprovisationerna i denna studie bestod den kvantitativa delen av analysen av att gentemot den givna harmoniken leta efter förekomster av superlokrisiska skaltoner, skalfrämmande toner, byte till ackordton vid ackordbyte samt mängden vanligt förekommande musikaliska gester. Elevernas delresultat på hur de improviserar presenteras i procentsatser då detta gör bilden tydlig då olika mönster framträder klart i stolpdigrammen. Här förekommer dock inga urvalsmetoder då eleverna utgör en tillräckligt liten grupp för att en totalundersökning av samtliga utförda improvisationer ska vara genomförbar (Patel & Davidsson, 2019).

4.1.3 Teoriprovet (bilaga 2)

Innan studien startade hade eleverna skrivit ett teoretiskt prov där de demonstrerat sina kunskaper kring kyrkotonararter och hur dessa relaterar till olika ackordtyper. Dessa resultat presenteras som en procent av antalet rätta svar på provet.

4.2 Kvalitativa metoder

De delar av studien som utforskas genom kvalitativa metoder är intervjuerna samt de delar av elevernas improvisationer som handlar om återkommande gestik där själva gesterna, det vill säga de melodiska och rytmiska strukturerna, analyserats kvalitativt medan förekomsten av dessa gester, som nämnts ovan, presenteras kvantitativt i procentsatser.

4.2.1 Intervjuerna (bilaga 3 & 4)

Studien började med en enskild intervju med varje elev där frågorna dels handlade om vilka improvisatoriska alternativ eleverna kände till och vilka tonala val eleverna skulle göra vid improvisation över dominantackord som leder till tonika (V – I), dels en lyssningsdel där eleverna fick värdera olika II V I-fraser som spelades upp parvis. Varje par hade samma tonala och rytmiska uppbyggnad med skillnader endast i de toner i frasen som spelades över dominantackordet. Skillnaderna mellan de två fraserna över dominantackordet i varje par var att den ena frasen var konstruerad av den mixolydiska skalan och den andra av den superlokriska skalan. Det innebar i praktiken att vissa toner i fraserna var samma, dels på II och I, dels på V i de fall där skalorna har gemensamma toner.

Eleverna fick under intervjun svara på vilken av de två fraserna i varje par de föredrog att lyssna på, vilka skillnader de upplevde mellan de två fraserna i varje par och varför de föredrog den ena eller den andra frasen. Graden av standardisering i intervjuerna är hög och har närmast samma upplägg som en enkät skulle ha haft. Struktureringen varierar däremot mellan frågorna där vissa frågor har hög grad av struktur, till exempel där eleverna ska välja mellan två alternativ, och låg grad av struktur, där eleverna får förklara sina val med egna ord (Patel & Davidsson, 2019). Intervjuerna spelades in, skrevs ut och svaren kategoriserades sedan under olika rubriker vilket framgår i resultatdelen nedan.

Trots att intervjuerna använde tekniker hämtade från kvalitativ metod används intervjusvaren även delvis kvantitativt där svaren, grupperade inom olika kategorier, jämförs med elevernas improvisationer och provresultat.

4.2.2. Improvisationerna (bilaga 5)

Analysen av elevimprovisationerna i denna studie bestod i den kvalitativa delen av att gentemot den givna harmoniken leta efter förekomster av återkommande gester vilket är det som Potter (1992) kallar att identifiera melodiska mönster och att jämföra med språk där fraser bildar ”ord” som passar en harmonisk kontext.

4.3 Sammanfattning av metodval

Då den här studien har gått på djupet med en specifik ensemblegrupps musikimprovisationsundervisning blir det svårt att dra några slutsatser av resultaten som ger bredare statistisk signifikans. Det vi kan se är möjligen en tendens där vi i framtida forskning kan hypotespröva de tendenser som den här studien pekar på. När det gäller studiens validitet det vill säga om undersökningsmetoderna verkligen mäter det som avses kan man fundera på hur det observerade förändras när det observeras. Att, som i detta fall, videofilma eleverna när de utför sina improvisationer kan självklart ha påverkat deras prestation. Att detta gjordes varje lektion kan dock, o andra sidan, ha bidragit till att kameran blev ett naturligt inslag i rummet och inte ett störande moment att förhålla sig till. Reliabiliteten kan diskuteras på två sätt. För det första kan vi ställa oss frågan om resultatet hade blivit detsamma om vi genomfört undersökningen igen med samma elever. För det andra kan vi fråga oss om resultatet blivit detsamma om vi genomfört studien med helt andra elever. Förhoppningsvis hade resultatet blivit samma eller liknande om vi genomfört studien med samma elever igen men vi vet ingenting om hur det hade blivit om vi haft andra elever. Detta gör alltså att signifikansen i resultaten blir svag.

5. Resultat

I resultatkapitlet presenteras först intervjuerna, där svaren grupperats per fråga för att visa på trender i svaren. I förekommande fall ställs även kompletterande frågor vilka anges med fetstil i tabellerna. Intervjuresultaten avslutas med en tabell som visar korrelationen mellan elevernas kunskaper, både i intervjun och på teoriprovet, och deras tonala preferenser vid lyssningsdelen av intervjun. Efter det följer en presentation av elevernas improvisationer utförda under studiens gång där förekomster av superlokisk skala, skalfrämmande toner, ackordbyte på ackordton, återkommande musikaliska gester samt förändring av dessa faktorer över tid beskrivs för varje elev.

5.1 Sammanställning av intervjuerna

Eleverna hade under intervjun inte tillgång till några musikinstrument som skulle kunna hjälpa dem att kunna komma fram till rätt svar genom att till exempel prova sig fram. Det framgår därför inte av deras svar om de till exempel egentligen rent praktiskt kan spela mixolydisk skala men bara glömt bort skalans namn.

1. Känner du till någon skala som passar till dominantackord?

Olivia	Nja, nej men jag kan chansa, frygisk kanske
Josefin	Nej, det skulle jag inte säga.
Tilda	Det är väl moll, nej vänta, eolisk är väl moll? Menar du kyrkotonarterna? dominantsju brukar väl vara harmonisk? Dorisk?
Amanda	Mixolydisk.
Emma	Ingen aning.
Vincent	Ja, mixolydisk.
Fredrik	Nej.

2. Kan du i så fall beskriva skalans/skalornas uppbyggnad dvs vilka intervall den/de innehåller?

De elever som svarat att de inte känner till någon skala som passar till dominantackord svarar inte på fråga två och detta är markerat med streck i tabellen. Ett undantag finns dock där Fredrik, trots att han inte känner till någon skala som passar till

dominantackord, ändå försöker sig på ett svar kring vilka toner som ingår i en c-durskala.

Olivia	Nej, alltså vilka som är typ sänkta? Tror inte jag kommer ihåg det.
Josefin	-----
Tilda	Dorisk är andra steget väl, i kyrkotonarterna. tvåan är liten och sexan är liten.
Amanda	Den har en lite sjua, det är väl allt? De andra intervallen är stora eller rena.
Emma	-----
Vincent	Den har grundton, två, tre, fyra, fem, sex, liten sjua.
Fredrik	C-durskalan har grundton, stor sekund, stor ters, lite kvart, liten kvint, stor sext, stor sjua.

3. Vad vet du om den superlokriska skalan, till exempel vilka intervall den innehåller och vilken typ av ackord den passar till?

Eleverna har vid intervjuens tidpunkt inte ännu fått lära sig något om den superlokriska skalan och de försök till svar som ges kring skalans konstruktion i tabellen nedan visar elevernas försök att resonera sig fram till vad svaret skulle kunna vara baserade på tidigare kunskap om andra skalor.

Olivia	Superlokrisk har jag inte hört.
Josefin	Superlokrisk, då kanske alla är sänkta, jag vet inte.
Tilda	Den borde vara som den lokriska fast lite annorlunda kanske? I den Lokriska är alla toner utom fyran sänkta och i den superlokriska kanske fyran också är sänkt, jag vet inte. Jag har inte hört talas om Superlokrisk tidigare.
Amanda	Den känner jag inte till. Jag känner till vanlig lokrisk.
Emma	Ingen aning. Har bara hört talas om den lokriska.
Vincent	Inte så mycket. Känner igen namnet bara.
Fredrik	Vet inget om den. Har hört talas om den.

4. Om du ska improvisera över en II V I-progression i C-dur, dvs ackorden Dm7, G7, C, vilken vad skulle du välja för toner och hur kommer du fram till det?

Eleverna svarar här att de antingen skulle använda ackordtoner eller tonikans (I) durskala vilket visar att de förstått att c-durskalan har samma toner som d dorisk och g mixolydisk.

En av eleverna, Vincent, använder kyrkotonarternas namn, dorisk och mixolydisk i sitt svar. Fredrik tar sitt svar till en mer avancerad nivå när han talar om att undvika tonen f som är en spänningsskapande ton, en "avoid note" de fått lära sig att inte spela på betonade taktslag.

Olivia	Jag skulle börja med att spela ackorden och hitta grundtonen i varje ackord och spela runt, testa och se om det passar in och funkar. Alltså på senare tid har jag försökt hitta på gehör.
Josefin	Typ utgå ifrån ackorden. Grundton, ters och kvint i varje ackord, eller en skala över hela. Vilken skala? C-durskalan.
Tilda	Jag skulle utgå ifrån en durskala till exempel. Vilken durskala? C dur.
Amanda	Då hade jag hållit mig till C-dur. C-durskalan? Ja!
Emma	Då hade jag väl utgått ifrån C-durskalan.
Vincent	Egentligen kanske ackordtoner men även d-dorisk, g-mixolydisk och c-jonisk.
Fredrik	Det är ju c-durskalan. Undvika f kanske.

5. Lyssna på följande melodifraser. Fraserna spelas upp parvis och har liknande melodik och rytmik men bygger på olika skalor på dominantackordet:

Nedan följer en sammanställning i tabellform över hur eleverna beskriver sin upplevda skillnad mellan improvisationsfraser baserade på antingen den superlokriska skalan eller den mixolydiska skalan. Eleverna får även ange vilken av de två i varje spelat par de föredrar samt motivera varför de föredrar den ena eller den andra. I enstaka fall hör någon elev ingen skillnad mellan de två fraserna och kan därmed inte svara på frågorna som handlar om vilken de föredrar och hur de motiverar detta. I dessa fall är tabellen markerad med streck. I de fall kompletterade frågor har behövt ställas är dessa markerade i fetstil.

Fraserna 1a (Mixolydisk) & 1b (Superlokrisk):

a) Hur skulle du beskriva skillnaden på dem?

Olivia	Den första känns mer "basic", alltså man håller sig mer till skalan, och den andra vågar man gå lite mer off men det är inte "off" för det funkar ändå, men skulle säga att det är lite off.
Josefin	Att skala två är lite överstigande på vissa toner, så de kan ju vara höjda tänker jag.

Tilda	Det känns som att den andra är mer musikalisk, man har verkligen utforskat musikteorin. När man kan mycket om musik så känns det som att man spelar den. Den känns lite ”spicy”, lite krydda liksom på den.
Amanda	Den första kändes lite mer ”b”, som om den kunde ha varit introt till ett barnprogram. Den andra kändes mer musik av det hela.
Emma	Den första blir man liksom lite mer glad av. Den andra lät lite mollaktig typ. Kanske inte mollaktig men den känns lite dyster.
Vincent	Den första är lite snällare.
Fredrik	Jag gillar båda på olika sätt. Den andra är mer intressant. Det beror ju på vad man vill ha för sound.

b) Vilken av de två föredrar du?

Olivia	Jag tyckte att den första lät bättre för örat men den andra var lite mer intressant för det hände lite mer. Om du måste välja en? Den första.
Josefin	Den första är mer normal, alltså neutral typ och den andra är lite mer speciell så det beror ju på vilken situation man spelar i. I den här situationen? Då föredrar jag nog den första faktiskt.
Tilda	Jag gillar den första mer.
Amanda	Delar ur båda två men över lag tyckte jag nog den andra var bäst.
Emma	Den första.
Vincent	Det beror på, men jag tänker att stämningen på den är ganska lugn så då passar väl den första bättre. Jag föredrar den första.
Fredrik	Jag gillar inte riktigt den första.

c) Motivera varför du tyckte så.

Olivia	Jag vet inte, den vara bara mer ”satisfying” att lyssna på.
Josefin	Skala två var ju lite utanför boxen alltså det ”spretar” lite mer i tonerna. Skala ett låter lite mer ”basic”.
Tilda	Jag gillar när det känns som att man vet vart tonen ska, när det känns naturligt typ.
Amanda	Den var lite intressantare.
Emma	Jag tycker att den andra låter fel i mina öron.
Vincent	Lite avslappnande och trevlig. Den andra var lite mer dissonant.
Fredrik	Den andra är bättre och jag hade hellre lyssnat på den.

Fraserna 2a (Superlokrisk) & 2a (Mixolydisk):

a) Hur skulle du beskriva skillnaden på dem?

Olivia	Typ tvärtom att den första var lite mer off och den andra var lite mer "basic" i tonerna.
Josefin	Där hörde jag typ inte så mycket skillnad. Hörde du någon skillnad alls? Nej, det gjorde jag inte.
Tilda	De kändes mer lika och skilde sig mest i mitten. Halvtoner skulle jag säga.
Amanda	Jag tyckte de var ganska lika. Den första tog några vändningar som jag inte trodde den skulle ta.
Emma	Jag vet inte, de var väldigt, väldigt lika. Det lät som att den andra var lite lättare
Vincent	De är rätt lika. Lite olika i slutet på frasen.
Fredrik	Den första var mycket bättre. Jag fick ingen känsla för den andra. Den hade ingen karaktär.

b) Vilken av de två föredrar du?

Olivia	Den andra.
Josefin	-----
Tilda	Jag tror den andra för det var någon ton i den första som jag inte hade spelat så om jag själv hade spelat samma melodi.
Amanda	Den andra.
Emma	Jag tyckte om dem lika mycket.
Vincent	De funkade lika bra båda två. Kanske den första fortfarande men jag vet inte säker.
Fredrik	Den första.

c) Motivera varför du tyckte så.

Olivia	Som innan, det var lite mer "satisfying" att lyssna på.
Josefin	-----
Tilda	Det var någon ton i den första, i nedgången, som jag inte tyckte om.
Amanda	Den var lite mysigare.
Emma	-----
Vincent	Vet inte riktigt om den finns någon anledning.
Fredrik	Den gav mig mer.

Fraserna 3a (Mixolydisk) & 3a (Superlokrisk):

a) Hur skulle du beskriva skillnaden på dem?

Olivia	De blir mer och mer lika men den första var liksom mer hålla sig till skalan och vågar inte gå utanför boxen utan håller sig lite instängd och den andra var liksom typ utmana.
Josefin	Båda stiger ju mer, så hoppar de typ till tonen under och upp igen. Skala två är typ lägre, alltså hoppar längre ner och sen så höjs de till samma.
Tilda	Dessa kändes mer som de första i skillnaden, att den andra är mer musikalisk eller vad man ska säga. Mer "coola" skalor. Man gör något kul.
Amanda	Samma som på den andra, att den ena drog iväg på ett oväntat håll. Den andra tror jag att det var.
Emma	Den första var gladare och det var konstiga toner som kom in i den andra, lite dystrare.
Vincent	Den första var renast.
Fredrik	Jag tycker den andra är lite mer intressant men man vill lägga ihop dem. Vissa grejer är lite för mycket i den andra och vissa grejer är lite för lite i den första.

b) Vilken av de två föredrar du?

Olivia	Jag gillar den första, den känns bara mer trevlig, den lät mycket bättre än den andra som var lite mer så off som jag beskrev.
Josefin	Ettan
Tilda	Ettan
Amanda	Jag tror ettan.
Emma	Den första uppskattar jag mer.
Vincent	Den andra.
Fredrik	Det är nåt med slutet på den andra som jag inte gillar men annars gillar jag den mer.

c) Motivera varför du tyckte så.

Olivia	Jag tycker det passade bättre.
Josefin	För att jag gillade soundet, det var lite mer kromatiskt, typ uppåt. Det var nån ton som skilde i den andra som lät skum.
Tilda	Dras mer till den liksom, känns mer naturlig.
Amanda	Det var några toner i den andra som, utan att det skar sig kändes lite obehagligare.
Emma	Den första gillar jag mer för den andra låter fel i mina öron, den lät väldigt, väldigt konstig.

Vincent	Jag kände för den, tyckte om den.
Fredrik	Det är nåt med näst sista eller tredje sista tonen.

Fraserna 4a (Superlokrisk) & 4b (Mixolydisk):

a) Hur skulle du beskriva skillnaden på dem?

Olivia	De liknar varandra mycket mer än de andra gjorde i jämförelse men i den första tycker jag att det är lite mer att man vågar typ utmana lite och gå lite galet och den andra är lite mer ”basic”, inget speciellt men det var ändå lite som man vågar gå ut.
Josefin	Jag vet inte, men de följer ändå rätt så mycket samma. Det var väl samma intervall bara det att det var olika tonhöjder så den ena går lite högre och den andra går lite lägre men det är ändå samma intervall.
Tilda	Där var väl den andra bara ren dur. Det känns som en väldigt ren skala. Den första kändes också förhållandevis ren men med nån grej.
Amanda	Jag tyckte verkligen inte att det var någon jättestor skillnad. Hörde du någon skillnad? Ja, men jag tyckte att ”viben” var ganska lik. Kan du beskriva skillnaderna? Nej!
Emma	De var väldigt lika men vissa toner som skilde dem åt. På första blev tonerna lite mer dystra medan de var lite mer glada på andra.
Vincent	Det var en väldigt tydlig ton i den andra som gjorde att den stack ut mer.
Fredrik	Den sista var bättre på grund av att slutet var bättre.

b) Vilken av de två föredrar du?

Olivia	Jag tror jag gillar första bättre men det var inte jättestor skillnad.
Josefin	Den andra.
Tilda	Jag tyckte faktiskt om den första mer.
Amanda	Den andra tror jag.
Emma	Jag tyckte om båda två även om jag inte är van vid de konstiga tonerna i den första.
Vincent	Jag vet inte men kanske den andra.
Fredrik	Den andra.

c) Motivera varför du tyckte så.

Olivia	Jag tyckte det var bättre tonval.
Josefin	Jag tycker de är så lika att jag inte tänker att den är så mycket bättre, jag tycker om båda men föredrar ändå den andra.
Tilda	För det var nåt typ halvnot som jag tyckte var ”cool”.
Amanda	Jag tror den kändes lite lättsammare.

Emma	Båda kändes ändå glada.
Vincent	Jag gillade den tonen som stack ut.
Fredrik	Steget från den näst sista till den sista tonen lät bättre. Slutet makes ”more sense” på den andra.

Fraserna 5a (Mixolydisk) & 5b (Superlokrisk):

a) Hur skulle du beskriva skillnaden på dem?

Olivia	Den första, samma sak, alltså rätt ”basic” och den andra lite mer ”off” för mitt öra.
Josefin	På slutet på den andra så är den närmre grundtonen, till exempel om den första hoppar från ett e till ett c så hoppar den andra från ett d till ett c kanske. Tvåan är också lite mer utanför boxen, skulle gissa på sänkta toner.
Tilda	De var väldigt lika i strukturen. Men däremot så var den andra mer ”spicy”.
Amanda	Den andra kändes lite mörkare. Den var inte sorglig eller nåt sånt men det var ändå nåt litet ”twang” till den som inte var lika glatt som i den första.
Emma	Den första gör mig glad medan den andra blir bara oh vad händer nu när de här tonerna kommer? Det känns lite dystrare.
Vincent	De var väldigt lika men det var nåt i den andra som var lite annorlunda.
Fredrik	Den [första] passar till den här typen av låt. Den andra lät som en arabisk skala med fyrstegshopp och det tycker jag inte passar till den låten.

b) Vilken av de två föredrar du?

Olivia	Jag gillar nog den första bättre.
Josefin	Jag skulle säga den andra.
Tilda	Jag föredrog den första.
Amanda	Jag tror jag föredrar den andra.
Emma	Den första.
Vincent	Den första.
Fredrik	Jag tycker nog den första låter bättre här.

c) Motivera varför du tyckte så.

Olivia	Den låter bättre för mitt öra typ.
Josefin	För att jag gillar slutet mer och att den var lite rolig.
Tilda	Det var nåt intervall som var väldigt fint när den gick ner.
Amanda	Den var lite intressantare än den första tror jag.

Emma	Den första blir man mycket gladare av.
Vincent	Den var trevlig, lite trevligare än den andra som var lite coolare.
Fredrik	Den känns mer jazzig och passar in till ackorden bättre.

Sammanfattning i tabellform av elevernas kunskaper och åsikter kring skalorna.

Tabellen nedan är en sammanställning över vad eleverna kan eller känner till om de mixolydiska och superlokriska skalorna samt vilka av dessa två skalor de föredrar vid utförda lyssningsexempel under intervjun. Här presenteras även resultatet på ett tidigare skriftligt teoriprov på kyrkotonartsskalor och deras ackordrelation. Detta för att en tydlig bild av varje elevs svar ska framträda. Denna bild följer sedan med in i slutdiskussionen och analysdelen där korrelationen mellan elevernas kunskaper, preferenser och hur de faktiskt improviserar, när de får välja fritt framträder.

Elev	Kunskap om skalor till dominantackord vid intervjun?	Kunskap om skalor till dominantackord på tidigare prov?	Kunskap om superlokrisk skala	Kunskap om tonala val till II V I i dur?	Föredrar superlokrisk	Föredrar mixolydisk	Vet ej vilken av de två som föredras
Olivia	Nej	93%	Nej	Ja	20%	80%	0%
Josefin	Nej	89%	Nej	Ja	20%	60%	20%
Tilda	Nej	89%	Nej	Ja	20%	80%	0%
Amanda	Ja	96%	Nej	Ja	40%	60%	0%
Emma	Nej	100%	Nej	Ja	0%	60%	40%
Vincent	Ja	100%	Nej	Ja	20%	60%	20%
Fredrik	Nej	40%	Nej	Ja	60%	40%	0%

Fig. 6. Tabell som visar relationen mellan elevernas kunskaper kring skalor och dess ackordrelation samt deras personliga preferenser när de i lyssningsexempel får välja mellan mixolydiska och superlokriska fraser.

5.2 Elevernas improvisationer

Eleverna har under terminen blivit filmade vid åtta tillfällen under lika många veckor, där de improviserat fritt över II V I-progressionen Dm7 G7 Cmaj7. Med fritt menas här att inga instruktioner givits och inga verbala eller skriftliga referenser till tidigare

undervisning gjorts innan kameran satts i gång. Inspelningarna har gjorts i början av lektionen och själva undervisningen har skett efter detta. Varje filmat tillfälle innehåller fyra stycken II V I-progressioner per elev och det som analyserats är elevernas tonala val över dominantackordet G7 (V). Improvisationerna har analyserats utifrån fem olika områden kopplade till frågeställningen:

1. Det första området är förekomsten av toner ur den superlokriska skalan och då de superlokriska och mixolydiska skalorna har några gemensamma toner letar vi här specifikt efter de toner som bara finns i den superlokriska skalan, dvs tonerna ass (b9), aiss (#9), dess (b5) och diss #5).
2. Det andra området är förekomst av toner som varken finns med i mixolydisk eller Superlokriska skala på G7-ackordet (till exempel genomgångstoner som ligger på ett halvt tonsteg från någon av skaltonerna. I detta fall är det tonen fissa då alla andra toner finns med i antingen g- mixolydisk eller g-superlokriska.
3. Det tredje området är förekomst av betoning på ackordtoner vid ackordbyte till G7-ackordet, i detta fall någon av tonerna g, b, d, eller f vid G7-ackordets start vilket indirekt indikerar huruvida eleverna betraktar det nya ackordets harmonik som unikt eller om man ser hela progressionen utifrån durackordets (I) tonalitet, i detta fall C dur där c-durskalan används över alla tre ackorden. Toner i takter som börjar med paus längre än en åttondel räknas inte med då pausen är för lång för att man ska kunna härleda improvisationen till harmonikens startpunkt.
4. Det fjärde området är förekomst av återkommande gester över G7-ackordet. Här åsyftas fraser som har återkommande särdrag och alltså kan betraktas som musikaliska gester. Dessa gester kan antingen vara invävda i en längre fras eller spelas separat och vara baserade på rytm, tonhöjd, eller både rytm och tonhöjd samtidigt.
5. Det femte området är förändring av improvisation över tid och är en jämförelse av de fyra första punkterna mellan alla elevens inspelningar i studien.

Olivia

Olivia var frånvarande under två av de åtta inspelade lektionspassen och har därmed improviserat totalt 24 gånger över II V I-progressionen Dm7 G7 Cmaj7 med totalt 112toner.

1. Förekomst av toner ur superlokrisisk skala på G7-ackordet

Hon spelade/sjöng toner ur den superlokrisiska skalan två gånger.

Toner ur den superlokrisiska skalan:

a) 19 april – tonen bess:



Fig. 7. Visar hur tonen bess ur den superlokrisiska skalan används i elevens improvisation.

b) 24 maj – tonen ass:



Fig. 8. Visar hur tonen ass ur den superlokrisiska skalan används i elevens improvisation.

2. Förekomst av toner som varken finns med i mixolydisk eller superlokrisisk skala på G7-ackordet.

Tonen fiss förekom på ett ställe:

a) 24 maj – tonen fiss:



Fig. 9. Visar hur tonen fiss som varken finns med i mixolydisk eller superlokrisisk skala används i elevens improvisation.

3. Förekomst av betoning på ackordtoner vid ackordbyte till G7-ackordet.

- 16 av takterna - ackordtoner
- Fem av takterna - ej ackordtoner
- Tre av takterna börjar med paus

4. Förekomst av återkommande gester spelade över G7-ackordet.

Gester bestående av tre uppåtgående skalsteg är de vanligast förekommande och finns med i 13 av de 24 takterna.

Exempel på olika varianter av denna gest:

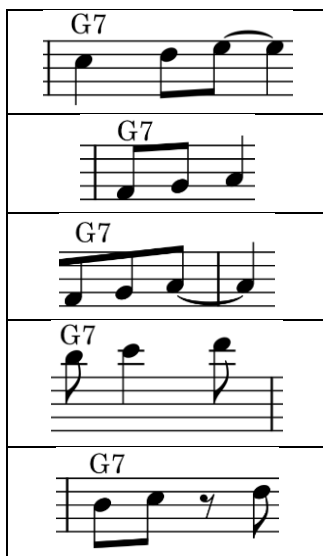


Fig. 10. Tabell som visar elevens improvisatoriska gester över dominantackordet (V).

5. Förändring av improvisation över tid:

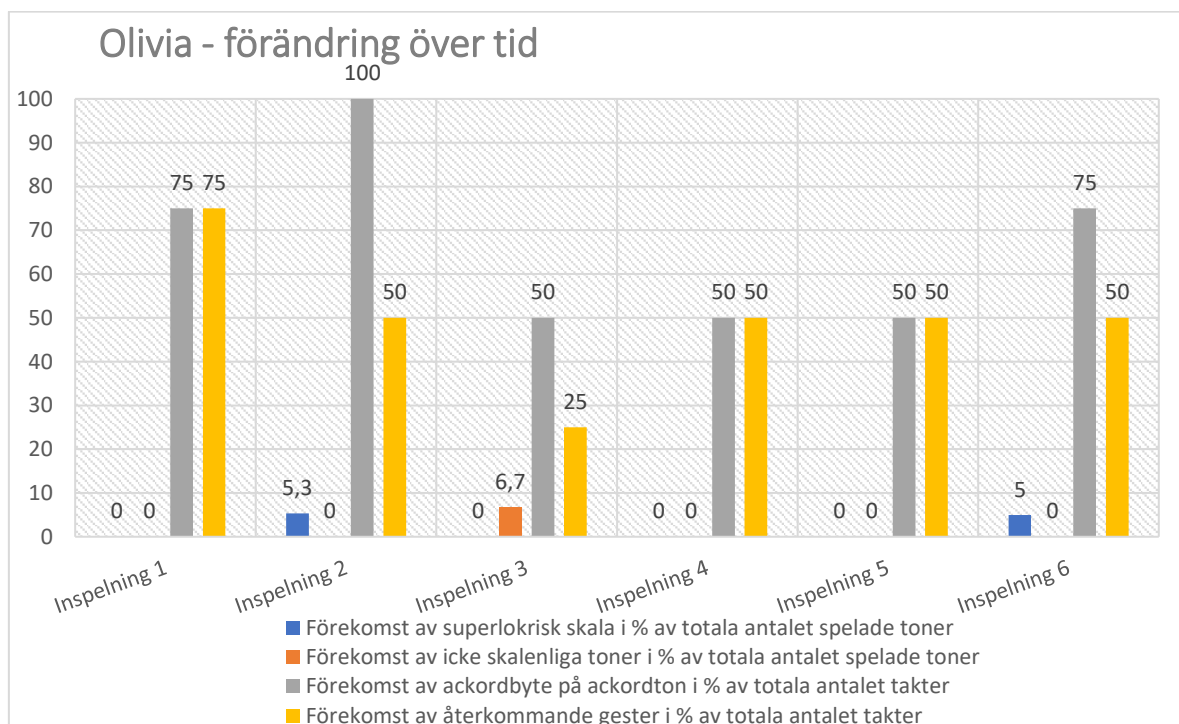


Fig. 11. Diagram som visar hur elevens improvisation förändras över tid.

6. Sammanfattning av Olivias improvisationer

Olivias improvisationer innehöll toner ur den superlokriska skalan och icke skalenliga toner i låg grad. Vid ackordbyten spelade/sjöng Olivia initialt en ackordton för att ”markera” det harmoniska förloppet minst 50% av gångerna och här ser vi ingen förändring över tid där någon ökande eller minskande trend framträder. Även de musikaliska gesterna finns med i varje improvisation och inte heller här framträder någon trend över tid.

Amanda

Amanda var med på alla de åtta inspelade lektionspassen och har därmed improviserat totalt 32 gånger över II V I-progressionen Dm7 G7 Cmaj7 med totalt 100 toner.

1. Förekomst av toner ur superlokrisk skala på G7-ackordet

Det förekom inga toner ur den superlokriska skalan.

2. Förekomst av toner som varken finns med i mixolydisk eller superlokrisk skala på G7-ackordet

Det förekom ingen ton (fiss) som ligger utanför mixolydisk eller superlokrisk skala

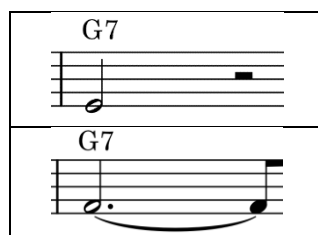
3. Förekomst av betoning på ackordtoner vid ackordbyte till G7-ackordet.

- 17 av takterna - ackordtoner
- 15 av takterna - ej ackordtoner

4. Förekomst av återkommande gester spelade över G7-ackordet

Gester bestående av en lång ton ur den mixolydiska skalan i början av takten är de vanligast förekommande och finns med i 18 av de 32 takterna. Här har fraser som har en notlängd från och med punkterad fjärdedelsnot räknats med.

Exempel på olika varianter av denna gest:



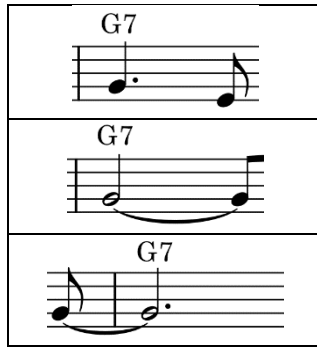


Fig. 12. Tabell som visar elevens improvisatoriska gester över dominantackordet (V)

5. Förändring av improvisation över tid:

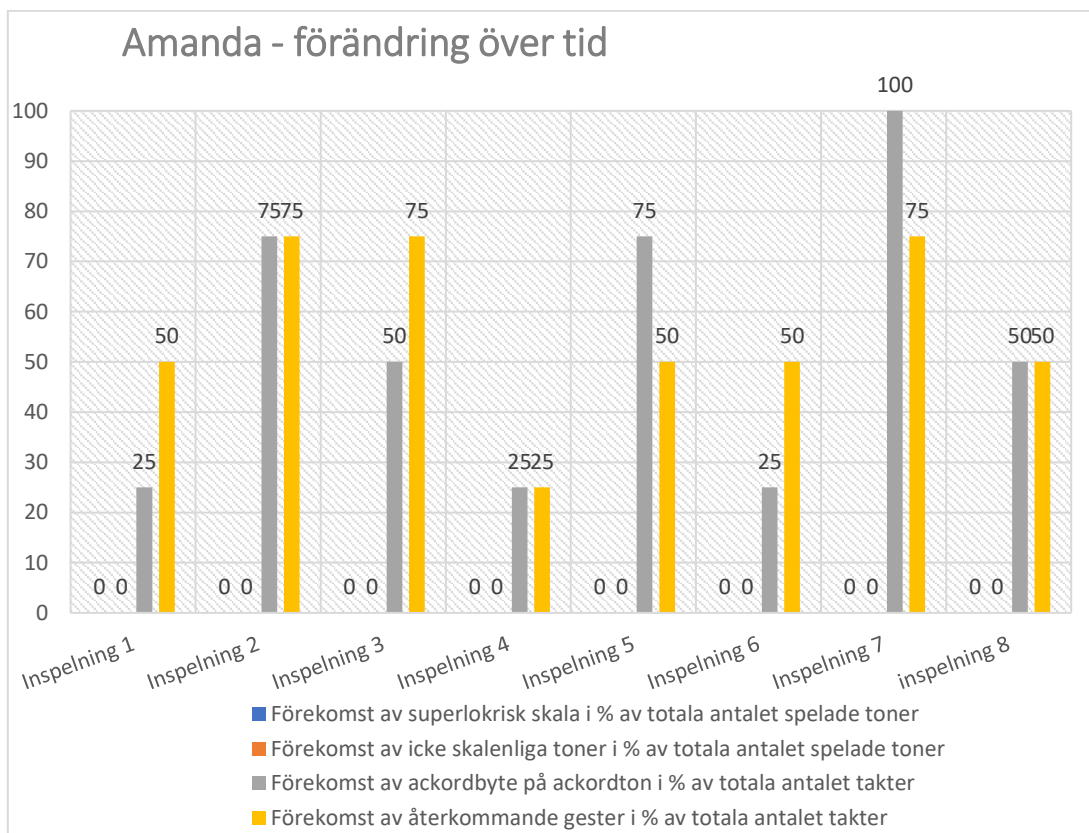


Fig. 13. Diagram som visar hur elevens improvisation förändras över tid.

6. Sammanfattning av Amandas improvisationer

Amandas improvisationer innehöll inga toner ur den superlokriska skalan eller toner som låg utanför någon av skalorna. Vid ackordbyten spelade/sjög Amanda initialt en ackordton för att ”markera” det harmoniska förloppet i varierande grad under studiens gång. Här ser vi ingen förändring över tid där någon ökande eller minskande trend

framträder utan det varierar mycket mellan tillfällena. De musikaliska gesterna finns med i varje improvisation och inte heller här framträder någon trend över tid.

Josefin

Josefin var med på sju av de åtta inspelade lektionspassen och har därmed improviserat totalt 28 gånger över II V I-progressionen Dm7 G7 Cmaj7 med totalt 160 toner

1. Förekomst av toner ur superlokrisk skala på G7-ackordet

Det förekom inga toner ur den superlokriska skalan.

2. Förekomst av toner som varken finns med i mixolydisk eller superlokrisk skala på G7-ackordet.

Det förekom ingen ton (fiss) som ligger utanför mixolydisk eller superlokrisk skala

3. Förekomst av betoning på ackordtoner vid ackordbyte till G7.

- 11 av takterna - ackordtoner
- 16 av takterna - ej ackordtoner
- En av takterna börjar med paus

4. Förekomst av återkommande gester spelade över G7-ackordet.

Gester baserade på den c-durpentatoniska skalan är de vanligast förekommande och finns med i 16 av de 28 takterna.

Exempel på olika varianter av denna gest:

The image displays four musical staves, each labeled 'G7' at the top left, illustrating different melodic variations over a G7 chord. The first staff shows a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, C4. The second staff shows a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, C4. The third staff shows a triplet of eighth notes: G4, F4, E4, followed by a descending eighth-note line: D4, C4, B3, A3, G3. The fourth staff shows a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, C4, with a slur over the last two notes.



Fig. 14. Tabell som visar elevens improvisatoriska gester över dominantackordet (V).

5. Förändring av improvisation över tid.

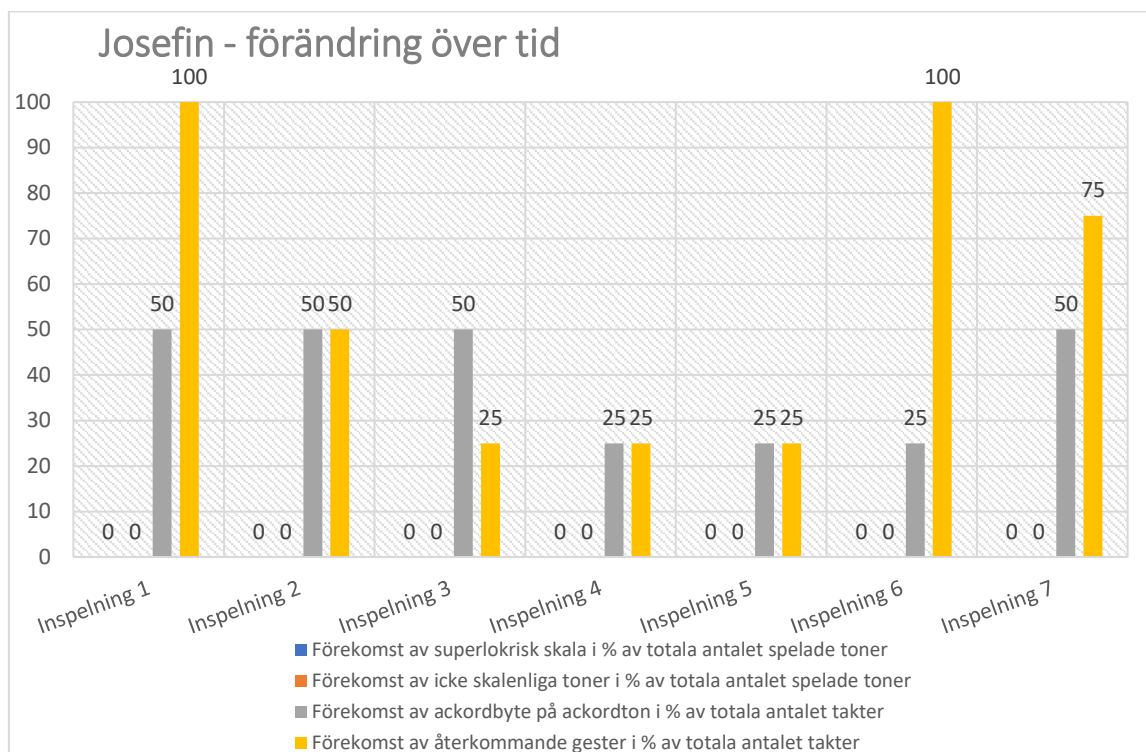


Fig. 15. Diagram som visar hur elevens improvisation förändras över tid.

6. Sammanfattning av Josefins improvisationer

Josefins improvisationer innehöll inga toner ur den superlokriska skalan eller toner som låg utanför någon av skalorna. Vid ackordbyten spelade/sjöng Josefin initialt en ackordton för att ”markera” det harmoniska förloppet i varierande grad under studiens gång. Här ser vi ingen förändring över tid där någon ökande eller minskande trend framträder utan det varierar mycket mellan tillfällena. De musikaliska gesterna finns med i varje improvisation och här ser vi hur det är mycket gester i början och slutet av studien.

Vincent

Vincent var med på sju av de åtta inspelade lektionspassen och har därmed improviserat totalt 28 gånger över II V I-progressionen Dm7 G7 Cmaj7 med totalt 151 toner

1. Förekomst av toner ur superlokrisisk skala på G7-ackordet.

Han spelade/sjöng toner ur den superlokrisiska skalan fem gånger.

a) 13 april – tonen diss:



Fig. 16. Visar hur den superlokrisiska tonen diss används i elevens improvisation.

b) 10 maj – tonen diss två gånger:



Fig. 17. Visar hur den superlokrisiska tonen diss används i elevens improvisation.

c) 24 maj – tonen diss två gånger:



Fig. 18. Visar hur den superlokrisiska tonen diss används i elevens improvisation.

2. Förekomst av toner som varken finns med i mixolydisk eller superlokrisisk skala på G7-ackordet.

Det förekom ingen ton (fiss) som ligger utanför mixolydisk eller superlokrisisk skala.

3. Förekomst av betoning på ackordtoner vid ackordbyte till G7-ackordet.

- 15 av takterna - ackordtoner
- 11 av takterna - ej ackordtoner
- 2 av takterna börjar med paus

4. Förekomst av återkommande gester spelade över G7-ackordet.

Gester bestående av fyra skaltoner från mixolydiska skalan med mellan tre och fem tonstegs omfång i åttondelar är de vanligast förekommande och finns med i 9 av de 28 takterna.

Exempel på olika varianter av denna gest:

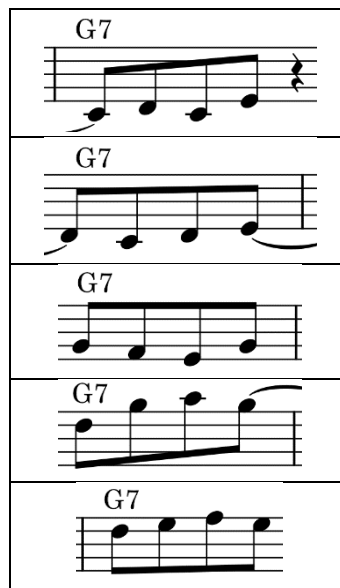


Fig. 19. Tabell som visar elevens improvisatoriska gester över dominantackordet (V).

5. Förändring av improvisation över tid.

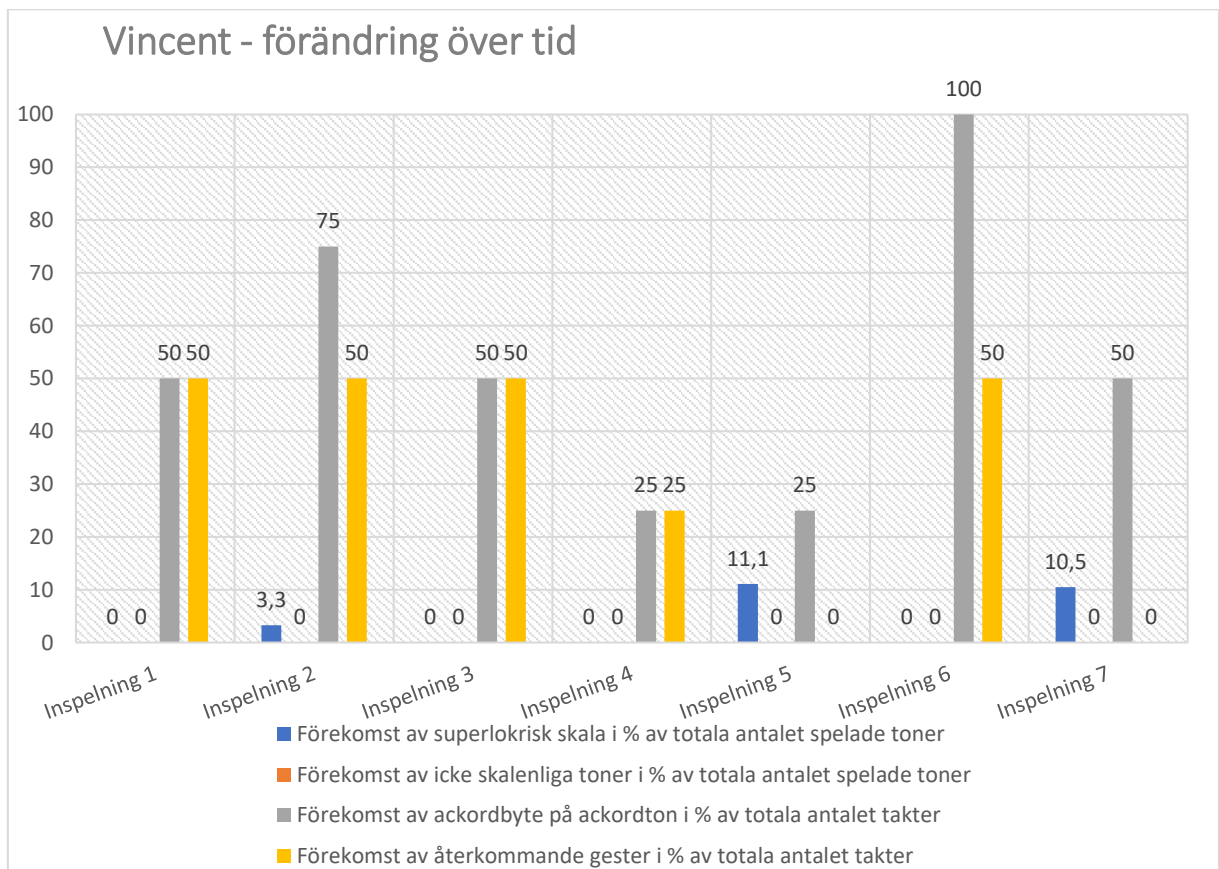


Fig. 20. Diagram som visar hur elevens improvisation förändras över tid.

6. Sammanfattning av Vincents improvisationer

Vincents improvisationer innehöll toner ur den superlokriska skalan och icke skalenliga toner i låg grad. Vid ackordbyten spelade/sjöng Vincent initialt en ackordton för att ”markera” det harmoniska förloppet i varierande grad under studiens gång. Här ser vi ingen förändring över tid där någon ökande eller minskande trend framträder utan det varierar mycket mellan tillfällena. De musikaliska gesterna finns med i alla improvisationer utom en och inte heller här framträder någon trend över tid.

Tilda

Tilda var med på alla de åtta inspelade lektionspassen och har därmed improviserat totalt 32 gånger över II V I-progressionen Dm7 G7 Cmaj7 med totalt 147 toner.

1. Förekomst av toner ur superlokrisk skala på G7-ackordet

Det förekom inga toner ur den superlokriska skalan.

2. Förekomst av toner som varken finns med i mixolydisk eller superlokrisk skala på G7-ackordet.

Det förekom ingen ton (fiss) som ligger utanför mixolydisk eller superlokrisk skala

3. Förekomst av betoning på ackordtoner vid ackordbyte till G7-ackordet.

- 22 av takterna - ackordtoner
- 8 av takterna - ej ackordtoner
- 2 av takterna börjar med paus

4. Förekomst av återkommande gester spelade över G7-ackordet.

Gester bestående av fyra skaltoner från mixolydiska skalan med mellan två och fyra tonstegs omfång i åttondelar i början eller slutet av takten är de vanligast förekommande och finns med i 12 av de 32 takterna

Exempel på olika varianter av denna gest:



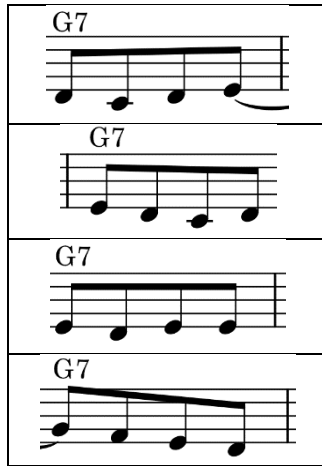


Fig. 21. Tabell som visar elevens improvisatoriska gester över dominantackordet (V).

5. Förändring av improvisation över tid.

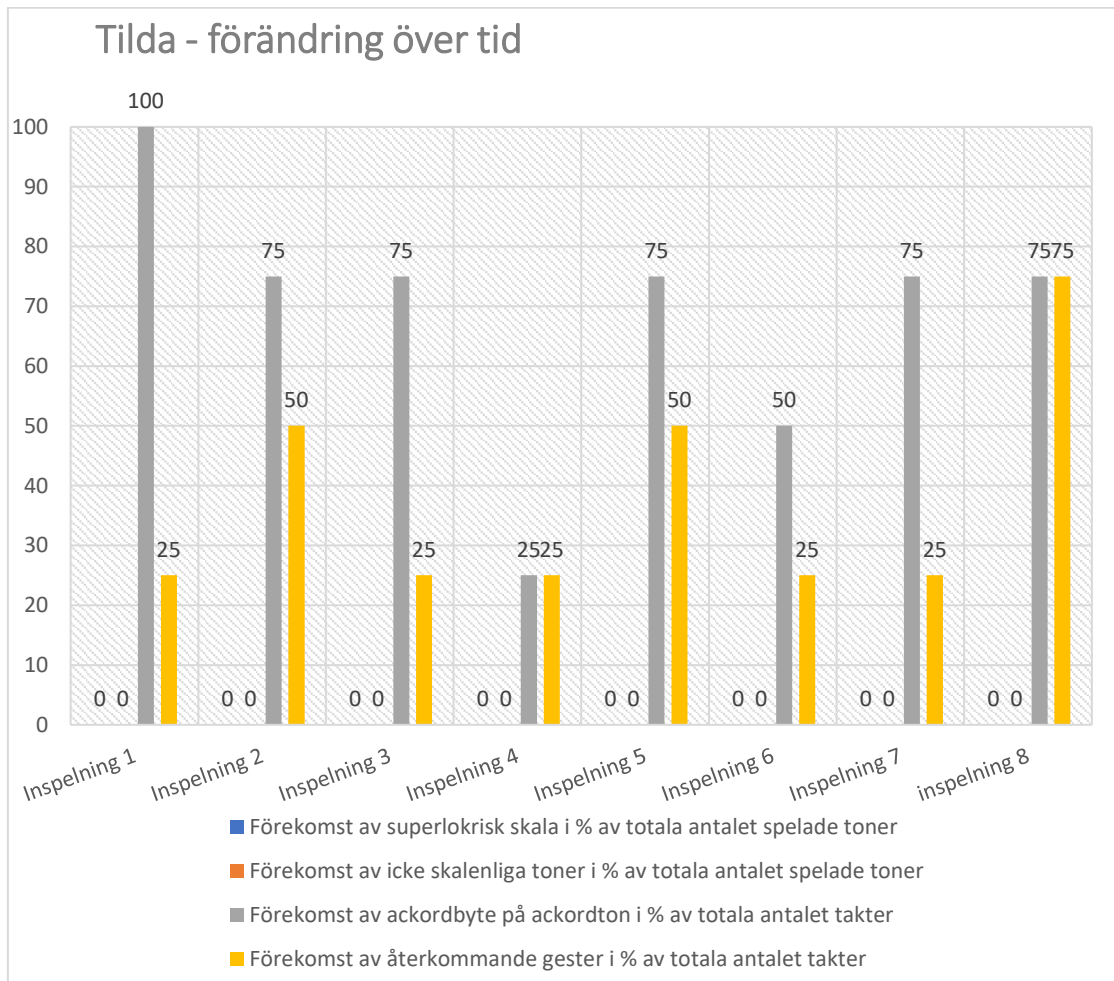


Fig. 22. Diagram som visar hur elevens improvisation förändras över tid.

6. Sammanfattning av Tildas improvisationer

Tildas improvisationer innehöll inga toner ur den superlokriska skalan eller toner som låg utanför någon av skalorna. Vid ackordbyten spelade/sjöng Tilda initialt en ackordton för att ”markera” det harmoniska förloppet i varierande men relativt hög grad under studiens gång. Här ser vi ingen förändring över tid där någon ökande eller minskande trend framträder utan det varierar mycket mellan tillfällena. De musikaliska gesterna finns med i varje improvisation och inte heller här framträder någon trend över tid.

Emma

Emma var med på sex av de åtta inspelade lektionspassen men spelade ohörbart på en halv inspelning och har därmed improviserat totalt 22 gånger över II V I-progressionen Dm7 G7 Cmaj7 med totalt 60 toner.

1. Förekomst av toner ur superlokrisisk skala på G7-ackordet

Det förekom inga toner ur den superlokriska skalan.

2. Förekomst av toner som varken finns med i mixolydisk eller superlokrisisk skala på G7-ackordet.

Det förekom ingen ton (fiss) som ligger utanför mixolydisk eller superlokrisisk skala

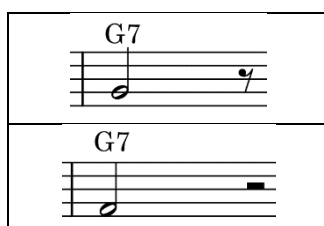
3. Förekomst av betoning på ackordtoner vid ackordbyte till G7-ackordet.

- 12 av takterna - ackordtoner
- 8 av takterna - ej ackordtoner
- 2 av takterna börjar med paus

4. Förekomst av återkommande gester spelade över G7-ackordet.

Gester bestående av en lång ton ur den mixolydiska skalan i början av takten är de vanligast förekommande och finns med i 10 av de 22 takterna. Här har fraser som har en notlängd från halvnot till helnot räknats med.

Exempel på olika varianter av dessa gester:



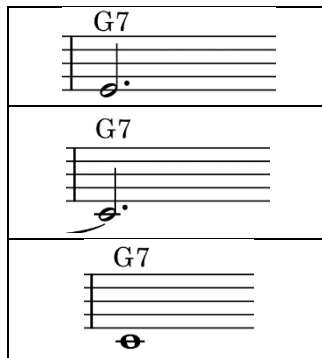


Fig. 23. Tabell som visar elevens improvisatoriska gester över dominantackordet (V).

5. Förändring av improvisation över tid.

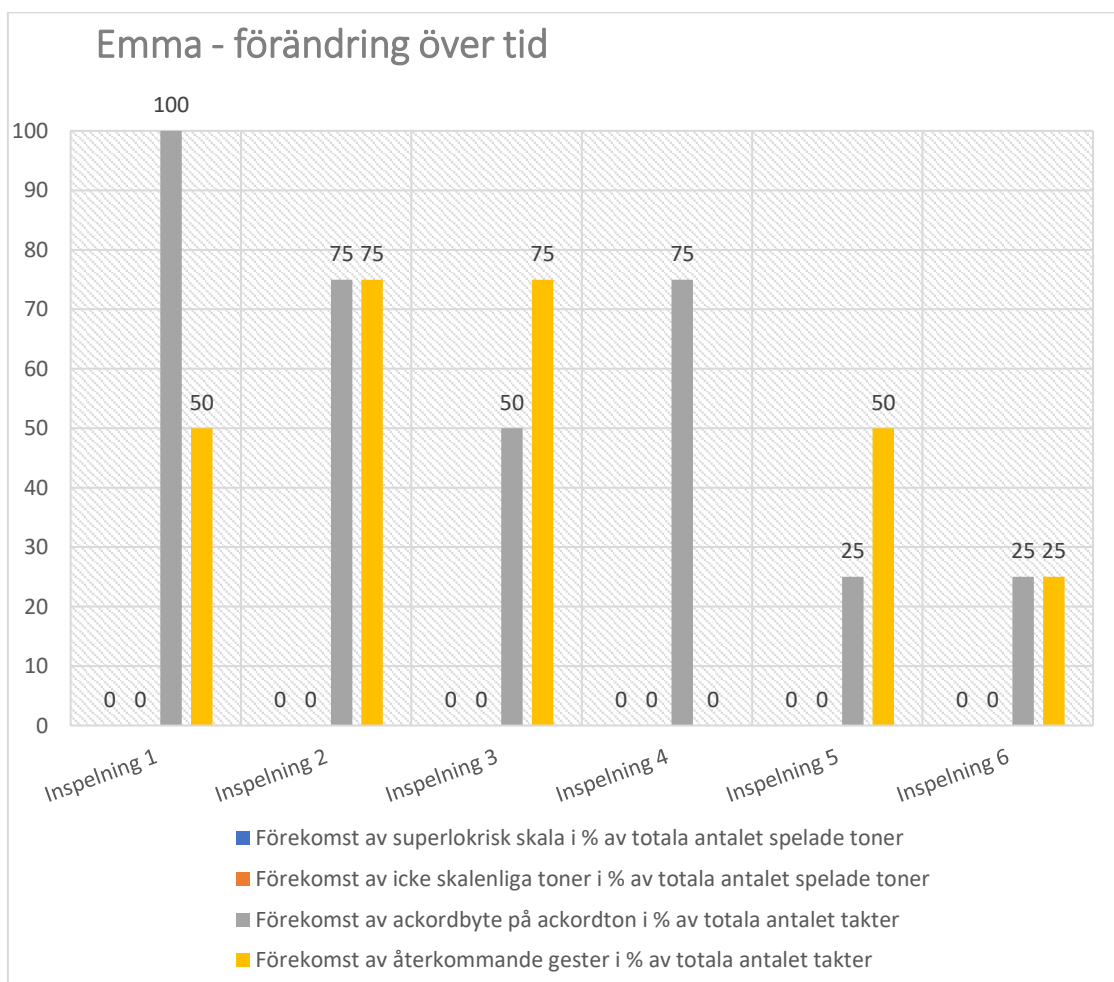


Fig. 24. Diagram som visar hur elevens improvisation förändras över tid.

6. Sammanfattning av Emmas improvisationer

Emmas improvisationer innehöll inga toner ur den superlokriska skalan eller toner som låg utanför någon av skalorna. Vid ackordbyten spelade/sjöng Emma initialt en ackordton

för att ”markera” det harmoniska förloppet i varierande grad under studiens gång. Här ser vi en tendens till att en minskande trend framträder men det varierar mycket mellan tillfällena. De musikaliska gesterna finns med i varje improvisation och även här ser vi en något minskande trend i andra halvan av studien samtidigt som det varierar mycket mellan gångerna.

Fredrik

Fredrik var med på sju av de åtta inspelade lektionspassen och har därmed improviserat totalt 28 gånger över II V I-progressionen Dm7 G7 Cmaj7 med totalt 193 toner

1. Förekomst av toner ur superlokrisisk skala på G7-ackordet.

Han spelade/sjöng toner ur den superlokrisiska skalan 11 gånger.

Toner ur den superlokrisiska skalan:

a) 10 maj – tonerna diss, dess och ass:



Fig. 25. Visar hur tonerna ess, diss och ass ur den superlokrisiska skalan används i elevens improvisation.

b) 10 maj – tonen diss:



Fig. 26. Visar hur tonen diss ur den superlokrisiska skalan används i elevens improvisation.

c) 17 maj – tonerna dess och ass:



Fig. 27. Visar hur tonerna dess och ass ur den superlokrisiska skalan används i elevens improvisation.

d) 17 maj – tonen ass:



Fig. 28. Visar hur tonen ass ur den superlokriska skalan används i elevens improvisation.

e) 17 maj - tonerna ass och dess:



Fig. 29. Visar hur tonerna ass och dess ur den superlokriska skalan används i elevens improvisation.

f) 24 maj – tonerna dess och ass:



Fig. 30. Visar hur tonerna dess och ass ur den superlokriska skalan används i elevens improvisation.

2. Förekomst av toner som varken finns med i mixolydisk eller superlokrisisk skala på G7-ackordet.

Tonen fiss förekom två gånger:

a) 17 maj – tonen fiss:



Fig. 31. Visar hur tonen fiss som varken finns med i mixolydisk eller superlokrisisk skala används i elevens improvisation.

b) 17 maj – tonen fiss:



Fig. 32. Visar hur tonen fiss som varken finns med i mixolydisk eller superlokrisk skala används i elevens improvisation.

3. Förekomst av betoning på ackordtoner vid ackordbyte till G7-ackordet.

- 13 av takterna - ackordtoner
- 14 av takterna - ej ackordtoner
- 1 av takterna börjar med paus

4. Förekomst av återkommande gester spelade över G7-ackordet.

Gester bestående av en triol följd av en fjärdedelsnot eller två toner, antingen två åttondelar eller två av de tre tonerna i en triol, är de vanligast förekommande och finns med i nio av de 28 takterna

Exempel på olika varianter av denna gest:

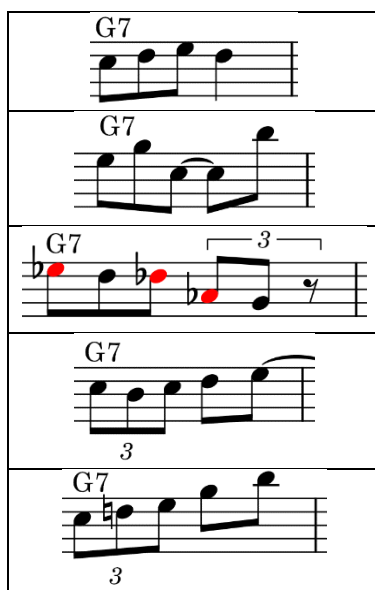


Fig. 33. Tabell som visar elevens improvisatoriska gester över dominantackordet (V).

5. Förändring av improvisation över tid.

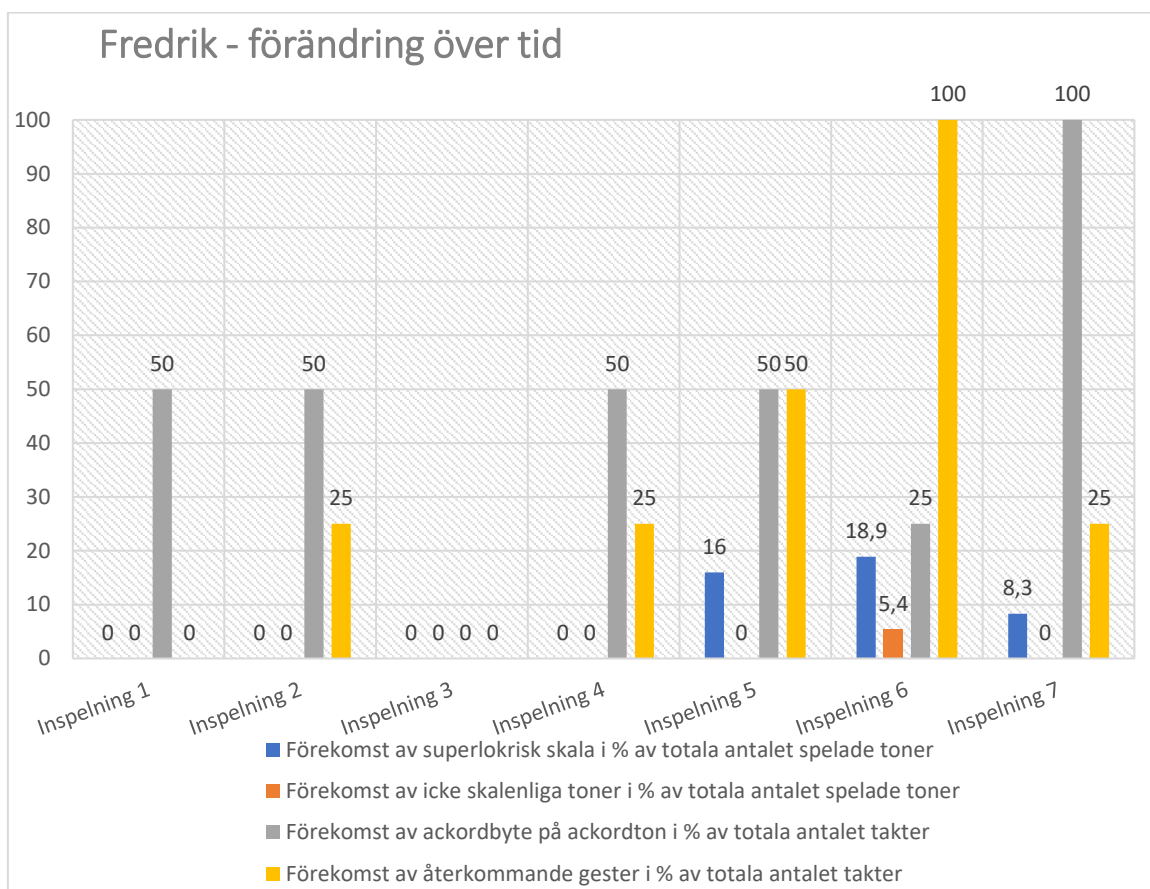


Fig. 24. Diagram som visar hur elevens improvisation förändras över tid.

6. Sammanfattning av Fredriks improvisationer

Fredriks improvisationer innehöll toner ur den superlokriska skalan i de sista tre improvisationerna i studien så här ser vi en trend av mer användning av superlokrisk skala över tid. Toner som låg utanför någon av skalorna användes bara vid ett tillfälle. Vid ackordbyten spelade/sjöng Fredrik initialt en ackordton för att ”markera” det harmoniska förloppet på en jämn nivå under studiens gång med undantag för ett tillfälle där inga sådana toner förekom och sista tillfället där alla byten skedde på ackordton så här blir trenden kraftigt ökande i slutet. De musikaliska gesterna finns med i alla utom två improvisationer och här ser vi en något ökande trend samtidigt som dock minskar mycket i sista improvisationen.

6. Diskussion och slutsatser

I detta kapitel återvänder vi till forskningsfrågorna och går igenom de olika delarna av resultatet med ambitionen att skapa en bild av hur eleverna improviserar på individ- och gruppnivå i relation till musikaliska preferenser och teoretiska förkunskaper vilket slutligen leder fram till vilka pedagogiska implikationer detta kan få. Kapitlet avslutas med slutsatser och förslag på framtida forskning.

De två forskningsfrågorna var:

1. Hur improviserar eleverna över funktionella dominantackord som leder till durtonika när de får välja fritt mellan två olika tonförråd – den mixolydiska skalan och den superlokriska skalan
2. I vilken utsträckning går det att identifiera en personlig gestik, det vill säga återkommande melodiska och/eller rytmiska särdrag hos varje elev?

Resultaten visar att eleverna, både på gruppnivå och individuellt, i mycket högre grad väljer mixolydisk skala än superlokrisk skala när de improviserar. Med det upplägg på vilket den här studien genomförts kan vi varken generalisera resultaten eller säkerställa orsakssamband. Det vi däremot kan göra är att titta på sambanden mellan parametrarna; intervjusvar, teorikunskaper och de utförda improvisationerna, för att ta reda på vilka mönster som framträder.

6.1 Analys av intervjusvaren i relation till teorikunskaper och tonala preferenser

Nedan följer en analys av intervjusvaren, grupperade per intervjufråga, relaterade till tidigare teori- och resultatavsnitt.

Tonala val vid improvisation över dominantackord

Här känner endast två av eleverna, Vincent och Amanda, till en skala, i detta fall mixolydisk, som kan användas när man improviserar över ett dominantseptimackord. Det är lägre än förväntat eftersom eleverna tidigare har skrivit ett teoretiskt prov som handlar om kopplingen mellan ackord och skalor där bland annat mixolydisk skala fanns med som alternativ att använda när man improviserar över dominantseptimackord. Alla utom

Fredrik, som precis uppnådde godkänt, hade i princip alla rätt på provet. Förväntningen var alltså att alla, utom möjligen Fredrik, skulle veta att mixolydisk är ett korrekt svarsalternativ. Men för att problematisera detta kan vi konstatera att det intervjun fokuserar på här är kännedom om just begrepp som zoomar in på en liten del av en större harmonisk helhet. Eleverna har, som vi ser längre ner, och även hör i improvisationerna, strategier för att kunna improvisera tonalt över dominantseptimackord i II V I-kontexter. Som Levin (1995) skriver ovan är den mixolydiska skalan det mest tonartbundna valet vid improvisation över dominantseptimackord vilket då blir det tonala val som gehörsmässigt är mest "logiskt". Då eleverna har ganska lite förkunskaper inom improvisation och undervisningen, åtminstone i lektionsgenomgångarna, fokuserar en del på det som Hargreaves (2012) kallar "Strategy-generated ideas", får vi anta att en viss grad av "mekanisk" improvisation sker i improvisationens tidiga stadier där eleverna fokuserar på att "klara av" uppgiften och använder sina egenskapade "Motor-generated ideas" när de ännu inte hunnit utveckla några "Audiation-generated ideas" (Hargreaves 2012). Vi hör alltså i elevernas improvisationer att de kan spela toner som hör till den mixolydiska skalan men de har vid intervjutillfället svårt att verbalt återge skalans namn eller hur den rent teoretiskt är uppbyggd.

Kunskap om skalans/skalornas intervall

De två elever som vet att mixolydisk är ett korrekt alternativ verkar även känna till skalans uppbyggnad. Eleverna har under sin undervisning blivit utsatta för en amerikaniserad variant på intervallbeskrivningar där man ofta anger små intervall med b-förtecken. Därmed tolkar vi Vincents svar som att när han säger, "grundton, två, tre, fyr", och så vidare, syftar han på stora och rena intervall.

Kunskap om den superlokriska skalan

Ingen av eleverna vet något säkert om den superlokriska skalan. Några säger sig ha hört namnet och några gör antaganden kring skalans konstruktion utifrån det de känner till om den lokriska skalan.

Kunskap om tonala strategier vid improvisation över en II V I-progression i C-dur

På frågan vilka tonala val de skulle göra vid improvisation över en II V I-progression i C-dur (Dm7 G7 Cmaj7) svarade alla elever utom en att de skulle utgå ifrån c-durskalan.

De verkar alltså ha förstått att c-durskalan fungerar att använda över alla tre ackorden även om få av dem, som vi ser i svaren på fråga 1, förstår att det då blir samma sak som att spela g mixolydisk över G7 och d dorisk över Dm7. Den elev som inte svarade att hon skulle använda c-durskalan utgick i stället från ackordtonerna i sin improvisation, vilket även några av de andra eleverna angav som alternativ till att använda c-durskalan. Att använda en strategi där man använder II V I-progressionens durskala på I-ackordet är en vanlig strategi hos dessa elever och blir då ett exempel på det Hargreaves (2012) kallar en "Strategy-generated idea" men även något som förenklar för instrumentalisterna när de kan fokusera på att använda en skala över alla tre ackorden och utveckla både "Motor-generated ideas" och "Audiation-generated ideas".

Elevernas preferenser och beskrivningar av musikaliska fraser

Här spelades fraser både från kategorin med fler spänningsskapande toner (Superlokrisk = mer dissonans) och kategorin färre spänningsskapande toner (mixolydisk = mer konsonans) för eleverna. Den superlokriska skalan har få "vilande" toner och låter därför ibland dissonant när man spelar vissa av skalstegen, framför allt på betonade taktslag. Fem par fraser, alltså totalt tio II V I-fraser, spelades upp för eleverna. De två fraserna i varje par hade samma uppbyggnad och skiljde sig endast åt i att vissa toner var höjda eller sänkta ett halvt tonsteg för att den ena frasen skulle vara baserad på mixolydisk skala och den andra frasen på superlokrisk skala, över dominantackordet (V) i en II V I-progression. Vilken fras som spelades först, mixolydisk eller superlokrisk, växlade mellan exemplen och eleverna visste inte på förhand vad som skulle komma. Då de sju eleverna fick välja vilken de fraser de föredrog i varje par fick vi totalt $7 \times 5 = 35$ svar som skulle fördelas mellan huruvida de föredrog de mixolydiska eller de superlokriska fraserna. Några av eleverna kunde inte välja vilken de föredrog i vissa av paren och det totala antalet svar blev därför 32. Av dessa 32 hamnade 23 stycken i kolumnen "föredrar den mixolydiska" och 9 stycken i "föredrar den superlokriska". Av de som föredrog superlokriska fraser fördelades svaren på så vis att de som gillade superlokrisk, förutom i ett fall, svarade det på högst två av de fem paren och alltså i högre utsträckning föredrog de mixolydiska fraserna. Elevernas motivering till varför de föredrog de mixolydiska fraserna var till exempel:

- ”mer satisfying”, ”låter lite mer basic”, ”det känns naturligt”, ”Lite avslappnande och trevlig”, ”var lite mysigare”, ” tycker det passade bättre”, ”jag gillade ”soundet”, kändes lite ”lättammare”.

Elevernas motivering i de fall de uttryckte vad de inte gillade med de superlokriska fraserna var till exempel:

- ”det spretar lite mer i tonerna”, ”det var någon ton i den första, i nedgången, som jag inte tyckte om”, ”Det var nån ton som skilde i den andra som lät skum”, ”Det var några toner i den andra som, utan att det skar sig kändes lite obehagligare”, ”den andra låter fel i mina öron, den lät väldigt, väldigt konstig”, ”det känns lite dystrare”, ” lite mer ”off” för mitt öra”.

Som vi såg tidigare finns det flera anledningar till att en improvisatör väljer mer spänningsskapande toner och tonartsfrämmande toner. Att som improvisatör välja att skapa en tillfällig melodisk dissonans över dominatackordet som sedan leder till konsonans över efterföljande tonika kan som Bengtsson (1994) och Levitin (2019) skriver, vara ett sätt att göra improvisationen mer intressant. Pinker (1998) och Storr (1992) beskriver hur den västerländska musiken utgår ifrån den diatoniska skalan där, för de flesta, durtreklagen är ”hemma”, en plats vi lämnar (spänning) och återvänder till (avspänning) och redan i den relativt okomplicerade durskalan har vi toner som vill lösas upp till mer vilande, konsonanta toner. Förhållandet spänning-avspänning finns alltså med i all musik som innehåller dominantackord som leder till tonika och vi pratar följaktligen här om olika grader av spänning. Att även jazzmusik, som har en hög grad av improvisation, ofta innehåller traditionella dominant-tonikaupplösningar, visar bland andra Ingelf (1991) och Levine (1995). Det blir alltså upp till improvisatören att spela skalor som passar till dominantackordet men samtidigt ger en högre andel toner som har behov av att lösas upp till någon av tonerna som passar till tonikan. Att eleverna varken uppskattar eller använder den superlokriska skalan, som skapar den ökade mängden dissonans (spänning), kan ha att göra med det som både Levitin (2019) och Bastien (1988) är inne på, nämligen att det handlar om att få till rätt balans mellan det enkla och det komplexa för att vi ska uppskatta det. Som Fagius (2001) skriver är upplevelsen av dissonans subjektiv och han menar bland annat att vi är mer vana och toleranta mot dissonanser idag än för 200 år sedan. Med detta resonemang ser vi hur utvecklingen av

subjektiv tolerans kan upprepa sig, inte bara kollektivt i kulturer över 200 år utan även hos enskilda individer under sin livstid. Det skulle då kunna vara ett möjligt svar på varför, som vi bland annat ser i Owens (1995), Bakers (1987) och Ligons (1999) analyser av etablerade improvisationsmusikers improvisationer, de unga musikstuderande eleverna i denna studie, som är i början av sina improvisationsstudier, inte uppskattar eller använder den superlokriska skalan medan övervägande delen av äldre etablerade improvisatörer använder den hela tiden, nämligen att vi kontinuerligt utvecklar vår personliga tolerans för dissonanser.

6.2 Analys av improvisationerna

Eleverna fick inga instruktioner om vilka skalor de skulle, eller ”borde”, använda i sina improvisationer då ett studiens frågeställningar handlade om att ta reda på om de spontant skulle använda den superlokriska skalan, vilket det visade sig att de gjorde i väldigt liten utsträckning.

Då eleverna under intervjun svarat att de generellt föredrog de konsonanta fraserna, baserade på den mixolydiska skalan, kan detta vara en möjlig förklaring till varför de i sina improvisationer valde att inte använda den superlokriska skalan. Det kan helt enkelt vara så att om man inte gillar något, och inte måste använda det, så väljer man bort det. (Se resonemangen om subjektiv tolerans ovan). Man även tänka sig att de elever som deltog i den här studien inom några år faktiskt börjar använda superlokrisk skala i högre utsträckning. Analyser av Owens (1995), Baker (1987) och Ligon (1999) kring hur etablerade improvisationsmusiker spelar pekar i alla fall i den riktningen.

En annan möjlig förklaring till att eleverna i låg grad använde superlokrisk skala är att det är instrumentalt tekniskt och gehörsmässigt mer komplicerat att byta mellan olika tonförråd mitt i en musikalisk fras vilket kan bidra till att de gjorde det i låg utsträckning trots att de kanske egentligen skulle vilja göra det. Vid komplex, rörlig, harmonik med många olika ackord riskerar improvisationsprocessen alltså att bli mer hantverksmässig där man tvingas fokusera mer på att hitta ”rätt” toner än att skapa sammanhållande fraser medan det vid till exempel improvisation av mer modal karaktär, där man harmoniskt rör sig kring endast ett, eller ett fåtal, ackord, kan tänkas att man upplever att man kan fokusera mer på fraser, melodilinjer och tematik jämfört med när man improviserar över

mer komplex harmonik. (Se resonemanget kring Hargreaves (2012) olika strategier ovan). Det menar i alla fall Berliner (1994) när han konstaterar att det är en sak att förbereda strategier och en annan sak att implementera dem eftersom varje improvisationssituation för med sig oväntade idéer som man inte på förhand kan kontrollera. Nachmanovitch (2010) är också inne på detta i sitt resonemang kring vad som hindrar oss från att improvisera där han bland annat nämner vikten av viss instrumentteknisk färdighet. De elever som deltog i studien är både nybörjare på improvisation och har bara några få års erfarenhet av att spela sina instrument med mycket kvar att lära sig rent tekniskt på sina respektive instrument. Alterhaug (2004) är delvis inne på samma linje som Nachmanovic när han diskuterar hur vi lär oss improvisera. Han menar att vi redan improviserar hela tiden i vardagliga situationer och att musikimprovisation kan ske lika naturligt som vardaglig improvisation om vi hittar kontext för att låta detta ske.

Detta med att låta improvisation ske naturligt är dock inte det man vanligen ser som improvisationspedagog i undervisningssituationerna. Då man som lärare hela tiden försöker utmana sina elever med nya uppgifter för att de ska nå längre blir det konstant en ansträngning för eleverna att lösa uppgiften och endast efter en viss tid kan man se hur elever till slut kan hitta en större improvisatorisk frihet i specifika improvisationssituationer. Peters (2009) diskuterar detta när han skriver om den skenbara friheten man som lyssnare kan uppleva hos en improvisatör. Han menar att det ligger mycket arbete bakom och att improvisatören måste hålla många bollar i luften samtidigt under själva improvisationsmomentet.

Om vi tittar på elevernas improvisationer i sin helhet så framträder bilden att alla i viss grad har en personlig stil i form av musikaliska gester som upprepas. Detta står i samklang med vad Owens (1995), Nettle (1998), Adorno (2002) och Werner (1996) visar, när de studerat etablerade improvisationsmusiker. Det som är intressant här är att detta alltså även verkar gälla nybörjare inom improvisation. Förvisso är nybörjarnas improvisationsvokabulär mer begränsad än de etablerade musikernas men icke desto mindre verkar principen vara den samma oavsett nivå. Kanske kan man resonera som så att på grund av att vi ser spår av gestik hos improvisatörer så kan vi tala om att vi ser spår av kreativitet, det vill säga något skapat. Definitionen av kreativitet som den uttrycks av

bland andra Kotler (2021) och Brodin et al. (2018) är att kreativitet ska uppfylla båda kraven ”ny och nyttig”. Detta skriver även Rollof (1999) som förtydligar att det inte räcker att ha en idé utan man måste förverkliga den också, vilket musikimprovisation är ett exempel på. Att upprepa gester går förvisso emot kravet att det ska vara ”nytt”, då det hade varit ännu mera ”nytt” om man inte upprepat sig genom sin unika gestik. Samtidigt skulle en ändlös ström av toner utan sammanhållande gestik kunna upplevas ”onyttig”, och i sin extremaste ytterlighet tappa all form av melodiupplevelse hos lyssnarna. Därför skulle man kunna hävda att gestik befrämjar ”nyttigheten” i improvisationen.

6.3 Slutsatser och rekommendationer

Det övergripande syftet med studien var att ta reda på hur elever som studerar musikimprovisation improviserar när de får improvisera fritt och i vilken utsträckning eleverna skulle använda de kunskaper inom improvisation de tillägnat sig i utbildningen ställt i relation till personliga tonala preferenser. En annan fråga var i vilken utsträckning elever har, eller etablerar och utvecklar, en personlig identifierbar musikalisk gestik.

Då analysen visade att eleverna på gruppnivå redan från början hade en viss etablerad gestik, det vill säga redan innan de blivit undervisade kring gestik och fraser, och att de i mycket låg grad använder den, för dem, nya superlokriska skalan trots att undervisningen med hjälp av traditionella vedertagna metoder fokuserat på detta varje lektion får detta vissa pedagogiska implikationer. Frågan blir vilka konsekvenser denna studie kan tänkas få för vår improvisationsundervisning. När det gäller relevansen i att fokusera en del av undervisningen på det harmoniska förloppet II V I har vi redan sett att eftersom en så stor del av improvisationsrelaterad musik innehåller detta harmoniska förlopp finns det en tydlig poäng i att fortsätta med detta i improvisationsundervisningen. Vi ser även att altereringar över dominantackord som leder till tonika i musikaliska fraser är mycket vanligt förekommande bland professionella improvisatörer vilket talar för att vi i vår undervisning bör ha med detta moment om vi vill att våra elever ska lära sig ”språket”. Men ”hur” vi ska undervisa detta är en fråga som den här studien inte riktigt når svaret på. Då eleverna har en viss gestik redan innan de påbörjar undervisningen kan vi argumentera för att vi som pedagoger då har någonting att bygga vidare på i vår undervisning. Detta förutsatt att eleverna är mottagliga för att i en undervisningssituation

utveckla sina musikaliska gester vilket dock inte är självklart bara för att de redan har en viss personliga gestik. När det gäller undervisning kring användningen av altereringar genom att använda den superlokriska skalan över dominantackord skulle vi kunna tänka oss att, med denna studies resultat vid handen, det är rent ut sagt onödigt att lägga så mycket tid på detta då resultatet är så svagt. Samtidigt vet vi att det hos mer erfarna improvisatörer är mer eller mindre kutym att spela altererat så frågan är när detta användande börjar. Mellan gymnasiet och det professionella musiklivet finns olika utbildningar på eftergymnasial nivå som riktar in sig på jazz och improvisation. Kanske är det på dessa utbildningsinstitutioner detta börjar synas i högre utsträckning. Kanske är det även så att elever och studenter i eftergymnasiala studier kan utveckla sitt tonspråk och sin gestik mer om de fått ta del av detta redan i undervisningen på gymnasiet och på så vis lagt en musikalisk grund. Det skulle innebära att vi som improvisationspedagoger för nybörjare, bland annat på gymnasiet, bör fortsätta att undervisa om altereringar utan att kunna räkna med att få ta del av det färdigutvecklade resultatet av undervisningen då det verkar behövas mer tid för eleverna att ”smälta” och internalisera dessa koncept.

Den elevgrupp som utgjorde informanterna i den här studien studerade visserligen på samma program och på samma skola men gick inte i samma klass. Kulturer kan uppstå på klassnivå, programnivå och skolnivå och även inom kamratgrupper. Det kan alltså vara så att eleverna, trots att de inte gick i samma klass, kan ha utvecklat vissa gemensamma musikaliska normer och värderingar, då de befunnit sig i samma musikaliska kultur under sin utbildning, vilket gör att resultaten på sin höjd blir relevanta men inte signifikanta. För att pröva hypotesen att de svar den här studien ger visar på en större trend skulle man i framtida forskning kunna bredda studien genom att undersöka fenomenet på fler skolor och på så vis minska risken för att resultaten är ett utslag av lokala kulturella särdrag. Andra förslag till framtida forskning inom detta område skulle kunna vara att följa en elevgrupp under längre tid och på så vis få en tydligare bild av hur en musikimprovisatör går från novis till att uppnå avancerad nivå då den här studien endast fokuserar på ett brottstycke ur en lång musikalisk process som börjat flera år tidigare och förhoppningsvis fortsätter långt in i framtiden.

7. Referenslista

Adorno, T.W. & Leppert, R.D. (2002). *Essays on music Theodor W. Adorno ; selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert ; new translations by Susan H. Gillespie*. Berkeley, Calif.: University of California Press.

Aebersold, J. (2013). *Jazz handbook*. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz.

Alterhaug, B. (2004) *Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication*. Studia Musicologica Norwegica. Universitetsförlaget

Andersson-Söderberg, M. (2007). *Norstedts uppslagsbok: [över 65000 uppslagsord]*. (14., uppdaterade och utök. uppl.) Stockholm: Norstedt.

Alexanderson, P. & Junker Miranda, U. (2003). *Bonniers musiklexikon*. Stockholm: Bonnier.

Bailey, D. (1992). *Improvisation: its nature and practice in music*. ([Rev. ed.]). London: British Library, National Sound Archive.

Baker, D. (1979). *Jazz pedagogy: a comprehensive method of jazz education for teacher and student*. Chicago, Ill.: Maher Publ.

Baker, D. (1987). *David Baker's How to play bebop For all instruments. 2, Learning the bebop language: patterns, formulae and other linking materials*. Van Nuys, Cal.: Alfred Publ.

Bastian, P. (1988). *In i musiken: en bok om musik och medvetande*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Bengtsson, O. (1994). *Jazz harmoni: För komposition, analys och improvisation. Vol. 1*. Bromma: Benola.

Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Brodin, E. (red.) (2014). *Kreativitet: teori och praktik ur psykologiska perspektiv*. (1. uppl.) Stockholm: Liber.

Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2011). *Research methods in education*. (7. ed.) Milton Park, Abingdon, Oxon, [England]: Routledge.

Crook, H. (1991). *How to improvise: an approach to practicing improvisation*. Rottenburg: Advance Music.

Fagius, J. (2001). *Hemisfärernas musik: om musikanteringen i hjärnan*. Göteborg: Ejeby.

- Hargreaves, W. (2012) *Generating ideas in jazz improvisation: Where theory meets practice*. International journal of Music Education, 30 (4)
- Kennedy, M. & Scholes, P.A. (red.) (1980). *The concise Oxford dictionary of music*. (3. ed.) London: Oxford U.P.
- Kotler, S. (2021). *The art of impossible*. New York: HarperCollins.
- Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma, Calif.: Sher Music.
- Levitin, D. (2019). *This is your brain on music: understanding a human obsession*. [London]: Penguin Books.
- Ligon, B. (1999). *Comprehensive technique for jazz musicians [anthology of technical compositional & theoretical exercises] : [anthology of musical examples] : [for all instruments]*. (2nd ed.) Milwaukee, Wis.: Hal Leonard ; Houston Publishing.
- Lund, A., Lidman, S. & Törnblom, F.H. (red.) (1983). *Bonniers musiklexikon*. ([Ny, revid. uppl.]). Stockholm: Bonnier fakta.
- Morehead, P.D. & MacNeil, A. (1992[1991]). *The new international dictionary of music*. New York, NY: Meridian.
- Musikhögskolan i Piteå (1996). *Mest om improvisation: sju musikpedagogiska arbetstexter*. Piteå: Musikhögskolan i Piteå.
- Nachmanovitch, S. (2010). *Spela fritt: improvisation i liv och konst*. ([Ny utg.]). Göteborg: Ejeby.
- Nationalencyklopedin*, improvisation. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/nkel/improvisation> (hämtad 2021-07-16)
- Nationalencyklopedin*, improvisation. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/improvisation> (hämtad 2021-07-16)
- Nationalencyklopedin*, kyrkotonart. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/kyrkotonart> (hämtad 2022-02-03)
- Nettl, B. & Russell, M. (red.) (1998). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Owens, T. (1995). *Charlie Parker: techniques of improvisation*. Diss. Los Angeles : Univ. of California, 1974. Ann Arbor, Mich..
- Patel, R. & Davidson, B. (2019). *Forskningsmetodikens grunder: att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. (Femte upplagan). Lund: Studentlitteratur.

- Parker C. Charlie Parker Omnibook. Lynbrook, N.Y.: Atlantic Music; 1978.
- Peters, G. (2009). *The philosophy of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pinker, S. (1998[1997]). *How the mind works*. London: Allen Lane.
- Potter, G. (1992) *Analysing Improvised Jazz*. College Music Symposium. Från <https://symposium.music.org/index.php/30/item/2095-analyzing-improvised-jazz-reprint>
- Rollof, J. (1999). *Kreativitet: en handbok för individer och organisationer*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Storr, A. (1993[1992]). *Music and the mind*. ([New ed.]). London: Harper Collins.
- Stukát, S. (1993). *Statistikens grunder*. Lund: Studentlitteratur.
- The real book. for c instruments*. (6. ed.) (200?). Milwaukee, Wis.: Hal Leonard.
- The real vocal book Vol. 1 Low voice*. (2. ed. ; Låg sättning). (200?). Milwaukee, Wis.: Hal Leonard.
- Sher, C. (red.) (1998). *The new real book jazz classics, choice standards, pop-fusion classics: C and Vocal Version, [Vol. 1]*. (C and Vocal). Petaluma, Calif.: Sher Music.
- Sher, C. & Dunlap, L. (red.) (2000). *The standards real book a collection of some of the greatest songs of the 20th century: created by musicians, for musicians*. (C version). Petaluma, Calif.: Sher Music.
- Werner, K. (1996). *Effortless mastery: liberating the master musician within*. New Albany, Ind.: Jamey Aebersold Jazz.
- Åstrand, H. (red.) (1975-1979). *Sohlmans musiklexikon*. (2., revid. och utvidgade uppl.) Stockholm: Sohlman.

8. Bilagor

Bilaga 1 – Samtyckesblankett

Samtyckesblankett

Information om studien och samtyckesformulär

Tack för att du väljer att delta i denna studie!

Syftet med studien är dels att utforska hur en grupp elever som deltar i den valbara kursen 'Musikimprovisation' vid gymnasieskolans estetiska program, med inriktning musik, förändrar sina improvisationer över tid med fokus på i vilken grad deltagarna frivilligt använder de improvisationsverktyg som undervisningen behandlat. Ett annat syfte är att undersöka hur deltagarna utvecklar en personlig stil i sina improvisationer som går att spåra över tid.

Studien utgörs dels av en intervju som utförs under lektionstid där svaren spelas in, dels av ett antal videoinspelade lektioner. Det inspelade materialet, dvs intervjun och videofilmerna, kommer att behandlas i rapporten som studien mynnar ut i. Däremot kommer dina personuppgifter att behandlas konfidentiellt och ditt namn kommer ej att publiceras i rapporten.

Deltagandet i studien är frivilligt och du har rätt att avbryta ditt deltagande när som helst.

Med vänliga hälsningar

Manuel Ahlqvist

Jag har tagit del av ovanstående information och godkänner att Manuel Ahlqvist behandlar mina personuppgifter: Ja Nej

Underskrift

Ort

Datum

Namnförtydligande

Under 18 år, även vårdnadshavares underskrift:

Underskrift

Ort

Datum

Namnförtydligande

Namn _____

Bilaga 2 - Teoriprov

Prov Musikimprovisation - Skalar

1. Notera skalintervall (t.ex. 1 2 3 4 5 6 7) och ackordrelation (t.ex. dur, moll, dominant)

(Skala)

(Ackord)

Durpentatonisk: ___ ___ ___ ___ ___ _____

Mollpentatonisk: ___ ___ ___ ___ ___ _____

Dorisk: ___ ___ ___ ___ ___ ___ _____

Mixolydisk: ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___ _____

Eolisk: ___ ___ ___ ___ ___ ___ _____

Frygisk: ___ ___ ___ ___ ___ ___ _____

Jonisk: ___ ___ ___ ___ ___ ___ _____

Lydisk: ___ ___ ___ ___ ___ ___ _____

Lokrisk: ___ ___ ___ ___ ___ ___ _____

2. Vad heter följande skolor?

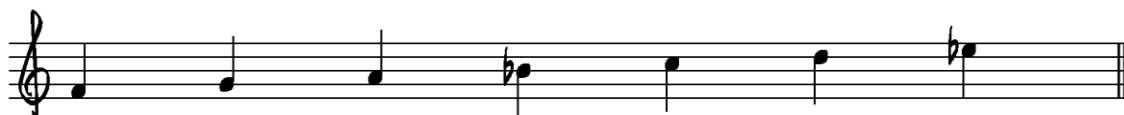
A) _____



B) _____



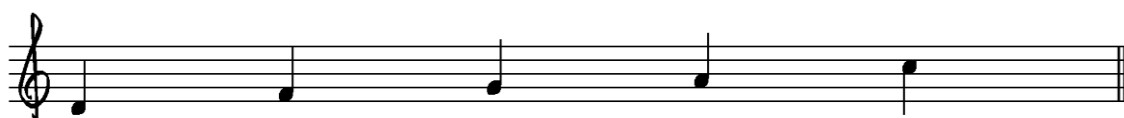
C) _____



D) _____

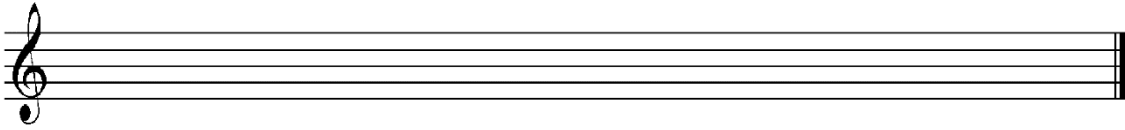


E) _____

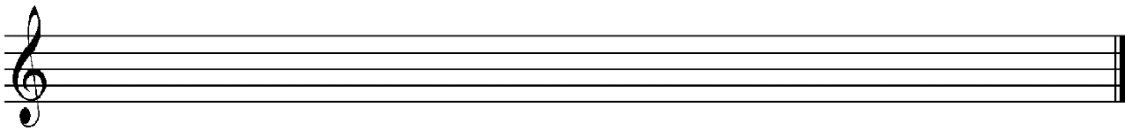


3. Notera följande skalar:

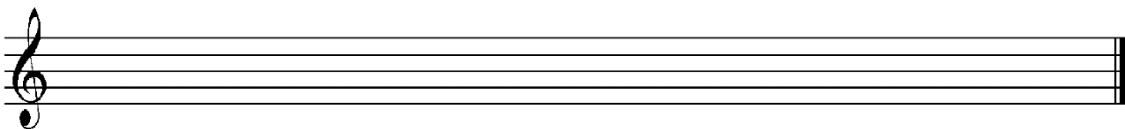
G-Dorisk:



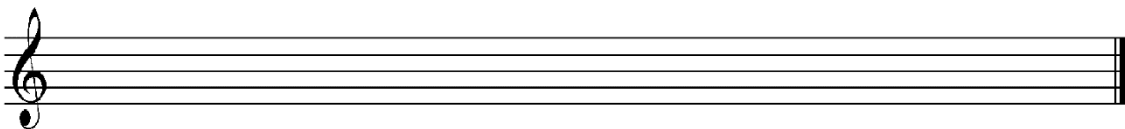
A-Mixolydisk:



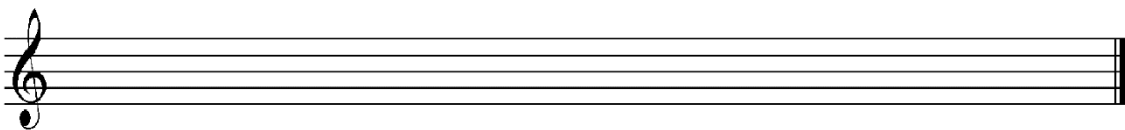
C-Lydisk:



C-moll Pentatonisk:



E-Jonisk:



Bilaga 3 – Intervjufrågor

1. Känner du till någon skala som passar till Dominantackord, även kallat V i till exempel en II-V-I-progression?
2. Kan du i så fall beskriva skalans/skalornas uppbyggnad dvs vilka intervall den/de innehåller?
3. Vilken strategi har du för att välja vilket tonmaterial du ska använda över en II V I-progression i dur (t.ex Dm7 G7 Cmaj7 – dvs en II V I i Cdur)
4. Vad vet du om den superlokriska skalan, även kallad Altererade skalan, t.ex. vilka intervall den innehåller och vilken typ av ackord den passar till?
5. Lyssna på följande melodifraser. Fraserna spelas upp parvis och har liknande melodik och rytmik men bygger på olika skalor på dominantackordet.

Fras 1

- a. Hur skulle du beskriva skillnaden på dem?
- b. Vilken av de två föredrar du?
- c. Motivera varför du tyckte så.

Fras 2

- a. Hur skulle du beskriva skillnaden på dem?
- b. Vilken av de två föredrar du?
- c. Motivera varför du tyckte så.

Fras 3

- a. Hur skulle du beskriva skillnaden på dem?
- b. Vilken av de två i föredrar du?
- c. Motivera varför du tyckte så.

Fras 4

- a. Hur skulle du beskriva skillnaden på dem?
- b. Vilken av de två i varje par föredrar du?
- c. Motivera varför du tyckte så.

Fras 5

- a. Hur skulle du beskriva skillnaden på dem?
- b. Vilken av de två i varje par föredrar du?
- c. Motivera varför du tyckte så.

Bilaga 4 – Fraserna i intervjun

Swing

1a mixolydisk

5 1b altererad

9 2a altererad

13 2b mixolydisk

17 3a mixolydisk

21 3b altererad

Detailed description: The image shows six systems of musical notation for a swing piece. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords and fingerings. The systems are labeled as follows: 1a mixolydisk, 5 1b altererad, 9 2a altererad, 13 2b mixolydisk, 17 3a mixolydisk, and 21 3b altererad. The chords used are Dm7, G7, and Cmaj7. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

25 4a altererad

Dm7 G7 Cmaj7

29 4b mixolydisk

Dm7 G7 Cmaj7

33 5a mixolydisk

Dm7 G7 Cmaj7

37 5b altererad

Dm7 G7 Cmaj7

Bilaga 5 – Utskrift av elevernas improvisationer

Improvisation över II V I - Olivia

23 mars 2021

Musical notation for improvisation on 23 mars 2021. The notation is in 4/4 time and consists of four staves. The first staff shows a melodic line starting with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, with a slur over the last two notes. The second staff shows a melodic line starting with a whole rest, followed by quarter notes D4, E4, F4, and G4, with a slur over the last two notes. The third staff shows a melodic line starting with a whole rest, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, with a slur over the last two notes. The fourth staff shows a melodic line starting with a whole rest, followed by quarter notes E4, F4, G4, and A4, with a slur over the last two notes. Chord symbols Dm7, G7, and Cmaj7 are placed above the staves.

13 april 2021 - Var ej med

Musical notation for improvisation on 13 april 2021 - Var ej med. The notation is in 4/4 time and consists of four staves. Each staff shows a whole rest in every measure, indicating no improvisation. Chord symbols Dm7, G7, and Cmaj7 are placed above the staves.

19 april 2021

Musical notation for improvisation on 19 april 2021. The notation is in 4/4 time and consists of two staves. The first staff shows a melodic line starting with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, with a slur over the last two notes. The second staff shows a melodic line starting with a whole rest, followed by quarter notes D4, E4, F4, and G4, with a slur over the last two notes. Chord symbols Dm7, G7, and Cmaj7 are placed above the staves.

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

27 april 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

3 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

10 maj 2021 Var inte med

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

17 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

24 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Improvisation över II V I - Amanda

23 mars 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

13 april 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

19 april 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

27 april 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

3 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

10 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

17 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

24 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Improvisation över II V I - Josefin

23 mars 2021

Four staves of musical notation in 4/4 time, showing improvisation over a II V I progression. The chords are Dm7, G7, and Cmaj7. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and a triplet in the third staff.

13 april 2021

Four staves of musical notation in 4/4 time, showing improvisation over a II V I progression. The chords are Dm7, G7, and Cmaj7. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and a triplet in the fourth staff.

19 april 2021

Two staves of musical notation in 4/4 time, showing improvisation over a II V I progression. The chords are Dm7, G7, and Cmaj7. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and a triplet in the second staff.

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

27 april 2021 Var inte med

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

3 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

10 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

17 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

24 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Improvisation över II V I - Vincent

23 mars 2021

Musical notation for the date 23 mars 2021, consisting of four staves. The first staff shows a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter rest. The second staff continues with a quarter rest, then eighth notes D5, E5, F5, and a quarter rest, with a triplet of eighth notes G5, A5, B5. The third staff shows a quarter rest, then eighth notes C5, D5, E5, F5, and a quarter rest. The fourth staff shows a quarter rest, then eighth notes G5, A5, B5, C5, and a quarter rest, with triplet markings over the eighth notes. Chord symbols Dm7, G7, and Cmaj7 are placed above the staves.

13 april 2021

Musical notation for the date 13 april 2021, consisting of four staves. The first staff shows a quarter rest, then eighth notes G4, A4, B4, and a quarter rest. The second staff shows a quarter rest, then eighth notes C5, D5, E5, and a quarter rest. The third staff shows a quarter rest, then eighth notes F5, G5, A5, and a quarter rest. The fourth staff shows a quarter rest, then eighth notes B5, C5, D5, and a quarter rest. Chord symbols Dm7, G7, and Cmaj7 are placed above the staves.

19 april 2021

Musical notation for the date 19 april 2021, consisting of two staves. The first staff shows a quarter rest, then eighth notes G4, A4, B4, and a quarter rest. The second staff shows a quarter rest, then eighth notes C5, D5, E5, and a quarter rest. Chord symbols Dm7, G7, and Cmaj7 are placed above the staves.

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

27 april 2021 Var ej med

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

3 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

10 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

17 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

24 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Improvisation över II V I - Tilda

23 mars 2021

Four staves of musical notation in 4/4 time, each with a key signature of one flat (Bb). The first staff shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The second staff continues with quarter notes G4, F4, E4, and D4. The third staff continues with quarter notes C4, Bb3, A3, and G3. The fourth staff continues with quarter notes F3, E3, D3, and C3. Chord symbols Dm7, G7, Cmaj7, and Cmaj7 are placed above the staves at the beginning of each measure.

13 april 2021

Four staves of musical notation in 4/4 time, each with a key signature of one flat (Bb). The first staff shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The second staff continues with quarter notes G4, F4, E4, and D4. The third staff continues with quarter notes C4, Bb3, A3, and G3. The fourth staff continues with quarter notes F3, E3, D3, and C3. Chord symbols Dm7, G7, Cmaj7, and Cmaj7 are placed above the staves at the beginning of each measure.

19 april 2021

Two staves of musical notation in 4/4 time, each with a key signature of one flat (Bb). The first staff shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The second staff continues with quarter notes G4, F4, E4, and D4. Chord symbols Dm7, G7, Cmaj7, and Cmaj7 are placed above the staves at the beginning of each measure.

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

27 april 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

3 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

10 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

17 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

24 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Improvisation över II V I - Emma

23 mars 2021- Var ej med

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

13 april 2021- Var ej med

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

19 april 2021 första 8 takterna ohörbara

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



27 april 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



3 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



10 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7



Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

17 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

24 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Improvisation över II V I - Fredrik

23 mars 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7₃ Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

13 april 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

19 april 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

27 april 2021 Var ej med

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

3 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

10 maj 2021

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Dm7 G7 3 3 Cmaj7 Cmaj7

17 maj 2021

Dm7 G7 3 Cmaj7 Cmaj7

24 maj 2021

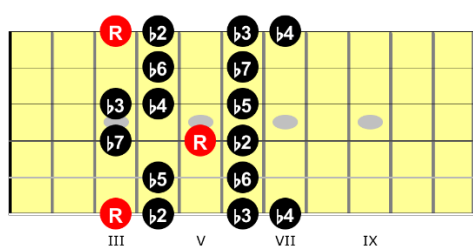
Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Bilaga 6 – Exempel på lektionsmaterial

G-superlokrisk skala i noter



G-superlokrisk skala i grepptabell för gitarr.



Exempel på II V I fraser som använts i undervisningen

Three examples of II V I phrases on piano, each in 4/4 time. The first example shows a Dm7-G-Cmaj7 progression with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second example shows a Dm7-G-Cmaj7 progression with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third example shows a Dm7-G-Cmaj7 progression with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Each example includes a guitar fretboard diagram below the piano notation.

Dm7 G7 Cmaj7

T 3-2-5-4-5-6-3 3-5-2-3-4-6-5-3 3-4-5-3-7-5
 A 3-2-5-4-5-6-3 3-5-2-3-4-6-5-3 3-4-5-3-7-5
 B 6-2-5-4-5-3 6-2-5-4-5-3 6-2-5-4-5-3

II V I – fraser med superlokrisisk skala i en jazz-blueskontext:

Jazz Blues i F - Improvisationsexempel över 2 5 1

F7 Bb7 F7 Cm7 F7

T 3-1-1-4-4-2-1-4
 A 3-1-1-4-4-2-1-4
 B 3-1-1-4-4-2-1-4

5 Bb7 Am7 D7

T 3-0-1-3-0-3-0-1 2-1-3-4-1-4-3-1
 A 3-0-1-3-0-3-0-1 2-1-3-4-1-4-3-1
 B 3-0-1-3-0-3-0-1 2-1-3-4-1-4-3-1

9 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

T 3-2-1-2-3-3-1-5-4-0-4-2-2-0-4-2-1 3-3-2-0-4-2-2
 A 3-2-1-2-3-3-1-5-4-0-4-2-2-0-4-2-1 3-3-2-0-4-2-2
 B 3-2-1-2-3-3-1-5-4-0-4-2-2-0-4-2-1 3-3-2-0-4-2-2

Exempel på jazzstandard som använts i undervisningen.

106.

FLY ME TO THE MOON

Chord symbols: A_{mi}^7 , D_{mi}^7 , G^7 , C_{Maj}^7 , C^7 , F_{Maj}^7 , $B\emptyset$, E^7 , A_{mi} , $A^7(b9)$, D_{mi}^7 , G^7 , D_{mi}^7 , G^7 , E_m , A^7 , D_{mi}^7 , G^7 , C_{Maj}^7 , B_{mi}^7 , E^7 , A_{mi}^7 , D_{mi}^7 , G^7 , C_{Maj}^7 , C^7 , F_{Maj}^7 , $B\emptyset$, E^7 , A_{mi} , A^7 , D_{mi}^7 , G^7 , D_{mi}^7 , G^7 , $E_m^7 b5$, E^7 , A^7 , D_{mi}^7 , G^7 , C^6 , E^7 , C_{Maj}^7 , C^7 , F^6 , G^7 , $G^7(b9)$, C^6