



MUSIK-
HÖGSKOLAN
I MALMÖ

EXAMENSARBETE 15hp

Vårterminen 2024

Läroarbetsutbildningen i musik

Vilma Hallengren & Fredrika Hjalmarsson

Det ”ovisuelle” instrumentet

En studie om hinder, möjligheter och didaktiska förhållningssätt i sånglig
improvisation

Handledare: Adriana Di Lorenzo Tillborg

Sammanfattning

Titel: Det "ovisuela" instrumentet – En studie om hinder, möjligheter och didaktiska förhållningssätt i sånglig improvisation

Författare: Vilma Hallengren, Fredrika Hjalmarsson

Som två blivande sångpedagoger och musiklärare intresserar vi oss för sång i samband med improvisation. Utifrån egna erfarenheter har vi upplevt att många didaktiska förhållningssätt och metoder för improvisation inte lämpar sig lika väl för rösten som för andra instrument, vilket kan ha flera anledningar. Detta arbete syftar till att studera sånglig improvisation genom att undersöka sångstudenters upplevelser av och relation till ämnet. Vidare söker vi större kunskap om den sångliga improvisationen samt metoder som ur ett didaktiskt perspektiv kan vara användbara i arbetslivet. Datainsamlingen skedde genom fem semistrukturerade intervjuer med lärarstuderande sångare, som alla uttrycker att improvisation kan vara jobbigt eller lustfyllt beroende på sitt sammanhang. När improvisation förknippas med normer, prestationsångest och fördomar utifrån en statisk syn skapas sämre förutsättningar än när den förknippas med lekfullhet, utforskande och komposition utifrån en dynamisk syn. Vidare visar det sig genom resultat och litteratur att lärarens roll är en viktig aspekt för hur eleverna upplever improvisationen. Om läraren möjliggör ett tryggt klimat ur både psykosocialt och musikaliskt perspektiv där eleverna vågar prova sig fram och misslyckas skapas goda förutsättningar för improvisation. Vidare lyfter studien hur ramar, begränsningar och ett mer uppdelat arbetssätt är av större vikt ju lägre musikalisk nivå eleven är på, samt att didaktiska metoder som utgår från lekfullhet och lust är givande för alla elever.

Nyckelord: didaktiska förhållningssätt, improvisation, metoder, rösten, sång

Abstract

Title: The "non-visual" instrument – A study on the challenges, opportunities, and didactic approaches to vocal improvisation

As two prospective vocal pedagogues and music educators, we are interested in the intersection of singing and improvisation. Drawing from our own experiences, we have observed that many didactic approaches and methods of improvisation are not equally suitable for the voice as they are for other instruments, which may be due to several reasons. This work aims to study vocal improvisation by examining singing students' experiences of and relationship with the subject. Furthermore, we seek a deeper understanding of vocal improvisation as well as methods that, from a didactic perspective, may be useful in professional practice. Data collection was conducted through five semi-structured interviews with music teacher students majoring in singing, all of whom expressed that improvisation can be challenging or enjoyable depending on its context. When improvisation is associated with norms, performance anxiety, and biases stemming from a static perspective, it creates poorer conditions than when it is associated with playfulness, exploration and composition all from a dynamic perspective. Furthermore, it is evident from the results and literature that the teacher's role is a crucial aspect of how students experience improvisation. If the teacher facilitates a safe climate from both a psychosocial and musical perspective where students dare to experiment and fail, good conditions for improvisation are created. Additionally, the study highlights how boundaries, limitations, and a more micro focused approach are of greater importance the lower the musical level of the student, and that didactic methods based on playfulness and enjoyment are beneficial for all students.

Keywords: didactic approaches, improvisation, methods, vocal, singing

Förord

Vi vill rikta ett stort och varmt tack till vår handledare, Adriana Di Lorenzo Tillborg, som varit ett stort stöd och bollplank under hela processen. Hon har återkommande väglett oss framåt och givit oss nya synvinklar för arbetet. Vidare vill vi tacka våra informanter som med stort engagemang varit delaktiga i studien och således givit oss möjligheter att djupdyka i den sångliga improvisationen samt många olika perspektiv på ämnet.

Vi som författare intygar och säkerställer att vi båda tagit gemensamt ansvar för arbetet och således haft en jämn arbetsbelastning. Vi har från grunden delat upp studiens alla delar på ett likvärdigt sätt men i slutändan har vi båda varit delaktiga i samtliga, eftersom vi tillsammans har diskuterat och hjälpt varandra. Därmed vill vi belysa att vi inte sätter våra namn på studiens olika delar, eftersom de flesta är en gemensam process i vilken båda har varit delaktiga.

Innehållsförteckning

1. Inledning och bakgrund.....	1
2. Syfte och frågeställningar.....	3
3. Tidigare forskning	4
3.1 Begreppet improvisation	4
3.2 Didaktiska förhållningssätt.....	6
3.3 Sången – det ovisuella instrumentet	8
3.4 Metoder för improvisation.....	11
4. Metod.....	14
4.1 Metodologiska överväganden.....	14
4.2 Metod för datainsamling – Kvalitativ intervju	14
4.3 Design av studien	15
4.3.1 Urval och avgränsningar	15
4.3.2 Informanter	16
4.3.3 Datainsamling.....	17
4.3.4 Transkribering	18
4.4 Analys.....	18
4.5 Resultatets kvalitet – en fråga om giltighet och trovärdighet.....	20
4.6 Etiska frågor	21
5. Resultat.....	22
5.1 Bakgrund, erfarenhet och upplevelser.....	22
5.2 Begreppet improvisation	23
5.3 Hinder och möjligheter i improvisation	25
5.3.1 Sång som ett gehörs- och känslainstrument	25
5.3.2 Röstens tillgångar och begränsningar.....	26
5.3.3 Yttre faktorer	27
5.4 Outtalad improvisation och improvisation som ett verktyg	28

5.5 Metoder för sånglig improvisation	30
5.6 Centrala begrepp.....	31
5.6.1 Lek.....	31
5.6.2 Lust.....	31
5.6.3 Närvaro.....	32
5.6.4 Kommunikation.....	33
5.6.5 Strikta ramar	33
5.7 Resultatsammanfattning	34
6. Diskussion	36
6.1 Vad är improvisation?	36
6.1.1 Begreppet improvisation	36
6.1.2 Improvisationens möjligheter.....	37
6.2 Den statiska och dynamiska synen på improvisation.....	38
6.2.1 Improvisation som hämmande eller gynnande.....	38
6.2.2 Förhållningssätt	39
6.3 Improvisationens tillgänglighet.....	41
6.4 Slutsatser	44
6.5 Metoddiskussion och förslag på vidare forskning.....	46
Referenser.....	48
Bilagor	50
Bilaga 1: Samtyckesblankett	50
Bilaga 2: Intervjuguide	51

1. Inledning och bakgrund

Sångare skiljer sig från andra instrumentalister eftersom instrumentet är kroppen i sig. Vi kan inte se klaffar eller tangenter och inte heller framkalla toner med 'knappptryck'; vårt instrument är *ovisuell*. Av vår erfarenhet blir improvisation ett större hinder för sångare än för andra musiker av den anledningen. Improvisation bygger på frihet i musicerandet och utgår stundtals från tonaliteten och skalor som passar musiken. Denna mening är inte ovanlig i musiksammanhang; "Nu kan ni improvisera utifrån E-frygisk skala, och det är ju bara att spela från tonen E fast med endast vita tangenter." Detta är otroligt inkluderande för en pianist men säger ingenting för sångaren. Vi kan ta ett lättare exempel: "Ni kan spela G-moll pentatonisk skala, det är bara dessa fem toner..." Även om läraren spelar tonerna krävs det både ett bra gehör och muskelminne hos sångaren för att kunna minnas den skalan under och utanför lektionen. När vi sedan ska använda denna pentatoniska skala måste vi antingen kunna den inombords eller använda ett annat instrument som verktyg. Att som sångare kunna följa dessa musikaliska mönster kräver en stor kännedom om sin röst, ett fungerande gehör samt självförtroende.

På Musikhögskolan i Malmö, där vi båda är studenter, har vi pratat med både sångare och andra musiker. För musiker som spelar ett komp- eller melodiinstrument tycks det råda en konsensus att improvisation är en naturlig del av lärandeprocessen. Gitarrister och saxofonister lär sig tidigt, kanske redan på kulturskola, improvisationsmetoder för att utsmycka musiken med egna tolkningar eller förhålla sig fritt till den. Sångare å andra sidan får inte naturligt med sig samma bakgrund, och inte heller det stöd som behövs för att utvecklas i improvisation. Utifrån erfarenheter från vår verksamhetsförlagda utbildningen har vi sett ett stort motstånd hos gymnasieelever med sånginriktning när de förväntas improvisera. Det står i kursplanen för *Ensemble 2* att eleven för att få exempelvis betyget A ska kunna göra "fria, längre improvisationer i den valda genrens stil, alternativt de valda genrernas stilar." (Skolverket, 2022). Det blir därmed en krock när sångare förväntas göra detta i ensemblekursen. Dessutom ser vi generellt en kunskapsbrist hos lärare när det kommer till didaktiska metoder för att stötta sångare. De gånger improvisationen har varit en lustfylld upplevelse för oss är när improvisationen utgår från lek, kommunikation, lust och strikta ramar. Genom att fokusera på att leka och kommunicera försvinner vår hämmande självmedvetenhet och det skapar större möjligheter att vara närvarande. Vid användning av begränsningar och ramar inom improvisation skapas en hanterbar situation som musikern kan delta i. Schenck (2000) belyser vikten av att låta elever upprepa musikaliska moment som de klarar av, något som skapar en

jag-kan-känsla, vilket ger en positiv känsla hos eleverna och stärker deras självförtroende. Vi menar att om läraren möjliggör denna typ av deltagande kan i sin tur skapa denna jag-kan-känsla som i sin tur ger denne en lust att expandera ramarna ytterligare.

Vi upplever att det finns stigman för sånglig improvisation och att detta i sin tur leder till att många sångare får en negativ syn på sin egen improvisation. Det är inte ovanligt att sångare uttrycker att de inte kan, vågar eller vill improvisera, vilket är ett synsätt vi tror inte förekommer på samma sätt hos musiker som inte har kroppen som sitt instrument. Orsaken till detta kan vara att sångare inte får tillräckligt mycket stöd i olika undervisningssituationer för att utvecklas inom improvisation. Vi anser att det behövs mer kunskap kring hur vi stöttar sångares improvisation ur ett didaktiskt perspektiv. Därför ska det bli intressant att studera vad sångstudenter anser vara den sångliga improvisationens hinder och möjligheter samt undersöka vilka didaktiska metoder som kan vara användbara för att stötta sångare.

Kapitel 1 handlar om vår bakgrund till denna studie

Kapitel 2 handlar om studiens syfte och frågeställningar

Kapitel 3 handlar om resultatet av vår litteratursökning.

Kapitel 4 handlar om studiens val av forskningsmetod, design och etiska perspektiv.

Kapitel 5 handlar om resultatet av datainsamling och analys.

Kapitel 6 handlar om den diskussion vi för utifrån studiens resultat och litteraturen.

2. Syfte och frågeställningar

Syftet med studien är att studera sånglig improvisation genom att undersöka sångstudenters upplevelser av och relation till improvisation. Studien syftar även till att få större kunskap om vilka metoder som ur ett didaktiskt perspektiv kan vara användbara i improvisationssammanhang för oss som framtida musklärare.

Vi undersöker detta utifrån dessa frågeställningar:

- Hur ser sångstudenter på improvisation med sång som instrument?
- Vilka hinder och möjligheter ser sångstudenter när det kommer till sånglig improvisation i lärande- och övningssituationer?
- Vilka metoder använder sångstudenter för sånglig improvisation i lärande- och övningssituationer?

3. Tidigare forskning

Inför litteratursökningen samlade vi de begrepp vi tror kan leda oss till relevant litteratur, och använde sedan dessa som sökord. Dessa begrepp är: improvisation, sång, barn, lekfullhet, motivation, musik, metoder, övning. För vidare litteratursökning använde vi oss även av begrepp på engelska: *vocal improvisation, methods, jazz*. Vi har sökt på Libris, Lubsearch, Oxford Academic och även använt Google och Google Scholar för att få fram böcker, artiklar och tidskrifter som kan vara användbara. Dessutom har vi letat efter och läst tidigare arbeten som undersöker liknande ämnen och på den vägen hittat mer litteratur via deras referenser.

3.1 Begreppet improvisation

Begreppet improvisation ur ett musikaliskt perspektiv har ingen vedertagen definition (Larsson & Georgii-Hemming, 2020). De beskriver utifrån sin tidigare forskning att synen på vilka kunskaper som utvecklas av improvisation skiljer sig mellan personer. Larsson (2019) sammanfattar en syn på improvisation som två ytterligheter av styrt/strukturerat eller fritt/spontant och att lärarens förhållningssätt påverkar var på spektrumet denne befinner sig. Improvisation utifrån styrning/struktur syftar till att utveckla speltekniska och praktiska kunskaper. Utifrån denna aspekt är improvisationen lärarstyrd och kan innehålla ramar och avgränsningar samt ett förväntat resultat (Larsson, 2019). Improvisation utifrån frihet betonar kunskaper om att utforska och uttrycka sig (Larsson, 2019). Dessa situationer är mer elevstyrda och utforskande utan förväntat resultat. Här lyfts även den sociala och kommunikativa aspekten och att ”improvisation ses som samtal” (Larsson, 2019, s.119.)

Nationalencyklopedin (u.å.) beskriver begreppet som ”att hitta på samtidigt som man utför något”. Complete Vocal Institute (2023) menar att improvisation kan vara att göra rytmiska eller melodiska förändringar till en låt, som dekoration eller utsmyckning. I ordlistan i boken *Barn och sång* (Fagius, 2007) definieras improvisation som att ”man fantiserar fritt och hittar på allteftersom man musicerar” (s.170). Fagius beskriver vidare att det både kan vara att variera och/eller utveckla exempelvis melodi eller rytm men även att skapa nya. Detta kan jämföras med Zangger Borchs (2019) beskrivning som lyder: ”musikutövande där skapande och återgivande sker spontant och utifrån fria fantasier” (s.147). Å andra sidan skriver Tilley (2019) att improvisation och att improvisera inte är helt spontant och inte kan göras från intet utan kräver en viss musikalisk förkunskap.

Don Lind (2007) skriver om musik, improvisation och rytmik utifrån barn och sång. Hon beskriver att improvisation kan vara vokal, instrumental och kroppslig. Genom improvisation kan både musikaliska och kreativa förmågor och skapandeprocesser utvecklas och Don Lind (2007) skriver att ”Arbetsättet med den skapande processen i samverkan med färdighetsträning, stimulerar till konstnärlig utveckling” (s.92). Även Larsson (2019) beskriver att improvisation kan utveckla specifika färdigheter som exempelvis elevernas ”expressivitet, agens och responsivitet” (s.122).

Whittall (2011) definierar begreppet improvisation som att spela/sjunga eller skapa utan någon förberedelse och att improvisation då är en av de mest fria typerna av kreativ och musikalisk aktivitet. Det kan dock vara svårt att göra en distinkt skillnad på vad som är improvisation och inte (Whittall, 2011; Lewis & Pierkut, 2016). Om två musiker spelar samma stycke kommer de att interpretiera musiken på olika sätt och det blir då två helt olika framföranden trots att de spelar efter samma noter (Sparti, 2014). Detta då musikerna som spelar kommer göra små förändringar som skiljer sig från noten och från det andra musiker gör (Sparti, 2014). Dock betonar författaren att improvisation och *interpretation* eller tolkning av låtar inte ska blandas ihop; bara för att en låt tolkas på olika sätt betyder det inte att musikerna improviserat (Sparti, 2014). Detta skiljer sig från Whittall (2011) och Lewis och Pierkuts (2016) uppfattning om improvisation.

Even if we may admit that, on some level, not all of our activities are improvised, the line between improvised and nonimprovised activities may not be as bright as we suppose, and it may well be that it is the non-improvised event that stands out as an anomalous event in the flow of everyday life. (Lewis & Pierkut, 2016, avsnittet Definitions and Issues)

Författarna menar alltså att vi troligtvis improviserar mer än vi tänker oss och att det heller inte är en så tydlig gräns mellan improvisation och icke-improvisation (Lewis & Pierkut, 2016).

Vidare skriver Whittall (2011) att improvisation länge har setts som en indikation på en stor musikalisk förmåga, men att improvisation snarare visar på både en genuin kreativitet och en memorering av olika musikaliska byggstenar. Lewis och Pierkut (2016) menar att den bästa improvisationen är unik och innovativ, originell genom att göra nya kombinationer från det du har i din bank och risktagande. Nettl (1974) menar att det är självklart att det behövs mer kreativ ansträngning när musiker ska improvisera musik än när hen spelar färdigkomponerad musik.

Nettl (1974) påstår att komposition och improvisation är delar av samma idé i stället för att vara två helt olika processer:

Should we not then speak perhaps of rapid and slow composition rather than of composition juxtaposed to improvisation? And would we not do well to think of composition and improvisation as opposite ends of a continuum, with a Schubert and a Beethoven at the extremes. (Nettl, 1974, s.6)

Nettl (1974) hävdar alltså att Schubert i princip improviserade fram sina stycken eftersom han jobbade fram dem väldigt snabbt och gjorde sedan knappt några förändringar på dem. Detta är då snabb komposition vilket kan jämföras med improvisation (Nettl, 1974). Även Beckstead (2013) kopplar improvisation till komposition och menar att komposition nästan alltid börjar med improvisation. Sparti (2014) menar att det finns ett förhållande mellan komposition och improvisation där komposition är något improvisationen kan bygga vidare ifrån. Att improvisera behöver inte betyda att skapa något från ingenting utan det behövs nästan alltid något att utgå ifrån (Sparti, 2014). Skillnaden mellan komposition och improvisation är att komposition har slutprodukten som mål medan i improvisation är det nästan alltid mer fokus på själva processen (Sparti, 2014).

Berkowitz (2010) skriver att det inom improvisation ingår många olika kognitiva processer så som minne, uppmärksamhet, känslor och spontant beslutsfattande och han anser därför att improvisation är ett komplext fenomen. Berkowitz (2010) avslutar sin bok *The Improvising Mind* med att i det sista kapitlet prata om begränsningar i improvisationen. Han betonar att ”improvisation cannot exist without constraints” (Berkowitz, 2010, coda) och att det är dessa begränsningar som ger den frihet som är grunden i improvisation. Improvisationen behöver system som den kan fungera inom trots att musiken som blir resultatet av systemen når utanför dem (Berkowitz, 2010).

3.2 Didaktiska förhållningssätt

Larsson och Georgii-Hemming (2020) gjorde en studie som undersökte grundskollärares didaktiska förhållningssätt för improvisation i undervisningen. Utifrån deras tidigare forskning beskrivs lärare ofta ha en, utifrån normer, laddad syn på improvisation och riskerar avstå från att inkludera det i undervisningen med anledning att de upplever sig ha bristande kunskaper inom ämnet eller känner sig obekväma. Lärarna menar att det behövs ett tillåtande och förlåtande klimat för att skapa goda förutsättningar för improvisation (Larsson & Georgii-Hemming, 2020). Larsson och Georgii-Hemming (2020) lyfter fram tre olika didaktiska förhållningssätt vilka lärarna hade till improvisation. Processinriktat fokus, ämnesinriktat fokus

och bildningsinriktat fokus. Det första betonar den sociala och utforskande processen mer än resultatet och lägger fokus på att låta eleverna kommunicera och erhålla kunskaper om sig själva och sin omvärld. Det andra betonar att lära sig improvisera och detta i respektive stil eller genre, samt utveckla ämnesspecifika förmågor som exempelvis instrumentspel. Här läggs mer fokus på det klingande resultatet och styrdokumentet används som mål. Det sista förhållningssättet utgår likaså efter styrdokumentens mål och ser improvisation som ett verktyg att lära sig kunskaper både inom och utanför ämnesområdet.

I Schencks (2000) metodbok för musiklärare lyfter han fram tre olika mål för musikundervisning, dvs. instrumentala, musikaliska och allmänpedagogiska. Han menar att lärare anser den ena vara av större betydelse än de andra men betonar vikten av en symbios dem emellan. Att erhålla väsentlig instrumentteknik kan gynna spelglädje och spelglädjen behövs å andra sidan för att instrumenttekniken ska utvecklas. Även här lyfts samspelet mellan ”personlig tillfredsställelse” samt ”kvalitet i det instrumentala spelet” (Schenck, 2000, s.35).

Larsson (2019) beskriver meningsskapande processer i improvisation som lyfter både det säkra och osäkra och att dessa poler har ett mellanrum. Eleverna behöver reflektera över hur de ska ta sig vidare och lära sig hantera dessa utmaningar (Larsson, 2019). ”Meningsskapande uppstår således när mellanrummet är överbryggt” (Larsson, 2019, s.124). När eleven når ett odefinierat mål i en estetiskt undersökande process kommer den kända tillfredsställelse och meningsfullhet. Larsson (2019) lyfter att improvisation kan vara meningsskapande ur det hon kallar ett ”transaktionellt perspektiv” (s.126). Hon beskriver att genom fri gruppimprovisation får eleverna chans att mötas och kommunicera vilket skapar ett transaktionellt sammanhang där de ”uttrycker expressivitet, agens och responsivitet” (Larsson, 2019, s.126) och att detta är ett exempel på meningsskapande.

Schenck (2000) betonar vikten av lustfyllt lärande, och beskriver vikten av att hitta ett samspel mellan roliga och kvalitativa undervisningssituationer. Lärarna behöver stimulera och inspirera sina elever till att tycka att lektionerna är roliga, men att detta inte betyder att lärarna inte ska ha förväntningar och krav på sina elever. ”Ju bättre det går desto roligare blir det. Ju roligare det är desto bättre går det” (Schenck, 2000, s.18).

Schenck (2000) lyfter vikten av lärarens förebildande och menar att det är det största budskapet som sänds till eleven. Således är även de undervisningssituationer vi skapar en förebild för elevens utveckling. Verbala instruktioner har sin plats i undervisningen men kan ej övervinna vikten av imitation, och Schenck (2000) jämför detta med hur barn lär sig livsviktiga färdigheter genom att härma omgivningen. Å andra sidan är det även av stor vikt att barn får utforska, vara kreativa och experimentera i kombination med imitation, något Schenck (2000)

anser att vi bör anamma mer i pedagogiken. I musikundervisningen bör läraren således arbeta med balansen av dessa två poler, exempelvis ”gamla licks” och ”egna improvisationer” eller ”härkning” och ”eget skapande” (Schenck, 2000, s.46).

Schenck (2000) beskriver vikten av en ”jag-kan-känsla” (s.54–55). Han tillägger att om den inte finns riskerar eleverna sluta musicera, och att det finns en vikt av att lägga mer tid på att arbeta med det eleven är bekant med eller gjort tidigare. Upprepning kan skapa en känsla av trygghet och öka självförtroendet hos eleven. När en elev behärskar en uppgift som till exempel ett musikstycke skapas en positiv känsla hos eleven, och detta menar Schenck (2000) kan förstärkas och förlängas genom att använda repetition som en belöning. Upprepningar och repetition bör kombineras med nya utmaningar och det är lärarens roll att balansera detta utifrån elevens behov (Schenck, 2000). ”När spelet får flöda, utan att eleverna behöver koncentrera sig på nya svårigheter, blir plötsligt allt möjligt på instrumentet. Framgång föder då självförtroende” (Schenck, 2000, s.55).

Beckstead (2013) skriver i sin artikel att han många gånger frågat musikelever i grundskolan om vad det första de tänker på är när de hör begreppet improvisation och då är svaret för det mesta ”jazz”. De flesta känner även en rädsla som är kopplad till improvisation (Beckstead, 2013). Beckstead (2013) går in på hur lärare kan lägga upp uppgifter i improvisation för att gynna elevernas lärande i stället för att bidra till den rädsla som redan finns. Han förklarar om hur uppgifter i improvisation inte bör göras för komplexa för att minska på den rädsla elever ofta känner kring improvisation (Beckstead, 2013). Vidare beskriver han hur det behövs struktur i uppgifter för att elever ska känna sig trygga och bekväma med att improvisera men att för mycket struktur kan hämma kreativiteten (Beckstead, 2013).

3.3 Sången – det ovisuella instrumentet

I sin avhandling gjorde McLean (2021) intervjuer med sångpedagoger inom genren jazz. I dessa framkommer det att flertal av sångpedagogerna uttrycker att rösten inte är ett lika fysiskt instrument som exempelvis ett piano och eftersom rösten finns inuti kroppen krävs det stundtals att pedagogerna använder metaforer, fantasi och imitation som ett verktyg för att nå vissa sångtekniska mål.

Pressing (2001) beskriver improvisation som en komplex färdighet där både perception och motoriska komponenter ingår. Han menar även att det är skillnad mellan instrument hur lätt eller svårt det är att improvisera olika saker. Det är till exempel, enligt Pressing (2001) väldigt svårt att improvisera med avancerat tonhöjdsmaterial för en sångare och han säger att ”for every

first-rate scat-singer in the world there must be 500 talented jazz saxophonists.” (avsnittet Feedback and error correction). Enligt Zangger Borch (2019) innebär scatsång att en sångare improviserar utan ord på olika stavelser, främst inom jazz. Pressing (2001) kopplar i föregående citat improvisation till genren jazz och menar alltså att det är väldigt svårt att improvisera i sång jämfört med, i detta fall, saxofon och att det därför finns fler duktiga jazz-saxofonister än sångare som improviserar. Detta beror då på den feedback eller återkoppling en musiker får från sitt instrument menar Pressing (1984; 2001). Beroende på vilket instrument musikern spelar är det olika slags feedback hen får och sångare har endast sin hörsel och proprioception (rörelse- och positionssinnet) till sin hjälp medan andra instrumentalister har exempelvis det visuella till sin hjälp (Pressing, 1984; 2001).

McLean (2021) benämner några aspekter, som kan utveckla en sångares förmågor i improvisation, som exempelvis flexibilitet, intonation, artikulation, resonans och tonkvalitet, röstkontroll och stöd. Hon beskriver flexibilitet bland annat som tillgång till ett fritt och rörligt röstomfång och registerövergångar utan spänning, och att större röstlig flexibilitet skapar större sångliga möjligheter. McLean (2021) beskriver resonans utifrån olika delar av kroppen som exempelvis huvud, halsmuskler, käke, tunga, mjuka gommen, inre kindmuskler, läppar och struphuvudet. Vissa av dessa kan röras vid, med vad McLean (2021) beskriver som det taktila sinnet. Andra delar av instrumentet är så pass invändiga att de inte kan beröras taktilt. Dessa kräver en medvetenhet kring hur de fungerar och kan endast förstås med det kinestetiska sinnet. Det finns en fördel för sångare som besitter kunskaper om hur dessa delar av rösten används eftersom de är väsentliga för sången oberoende av den genre sångaren sjunger (McLean, 2021). McLean hävdar att balansen mellan lufttryck och fonation påverkar tonkvalitet som exempelvis luftig, pressad eller flödande fonation, och att dessa kan användas som ett verktyg för att åstadkomma olika uttryck i sången.

Complete Vocal Institute (2023) menar att improvisation inte behöver vara mer än en utsmyckning i en låt. Hon uttrycker att det finns en vikt av att släppa tankar om vad som är rätt och fel och att många sångare tycker att improvisation är svårt. Improvisation kan vara en metod för att stärka uttrycket i en låt (Complete Vocal Institute 2023). Vidare beskriver hon hur många tror att förmågan att improvisera är en ”natural ability” (Complete Vocal Institute, 2023, s.291), en typ av medfödd förmåga som musikern antingen besitter eller ej. Det går enligt Sparti (2014) inte att göra fel i improvisation; en musiker kan vara dålig på att improvisera eller inte ha tillräckligt med kunskap om det, men det kan aldrig bli fel för då är det inte längre improvisation.

Mondanaro och Nicholas-Curnutte (2023) menar att sång blivit en tävling och att om du inte är perfekt så får eller kan du inte sjunga. De kopplar det till exempelvis sångtävlingsprogrammet Idol och hävdar att "singing has been commodified through competition and the message is clear: If you aren't 'perfect' you should not even try" (Mondanaro & Nicholas-Curnutte, 2023, avsnittet Beyond Performance). Vidare menar författarna att ribban för sång sätts efter professionella sångare och sångerskor och att det då blir svårt som "vanlig" person att vara tillräckligt bra (Mondanaro & Nicholas-Curnutte, 2023).

Nicholas-Curnutte berättar om hur hon inom sitt arbete med musikerterapi ofta fått höra historier om hur hennes klienter fått höra att de inte kan sjunga och att de efter det varit rädda för att sjunga eftersom de då kan göra fel (Mondanaro & Nicholas-Curnutte, 2023). Hon fortsätter med att förklara hur sådana kommentarer kan hämma en persons kreativitet i framtiden och ge personen en rädsla att uttrycka sig (Mondanaro & Nicholas-Curnutte, 2023). Nicholas-Curnutte har även upplevt att de sångare som studerat sångtekniker och pedagogik ofta kan fastna i den musikstil de själva tycker passar för deras röst (Mondanaro & Nicholas-Curnutte, 2023). Mondanaro och Nicholas-Curnutte (2023) menar att sånglig improvisation kan användas som ett sätt att förbättra sin relation med sång och få bort de negativa känslorna kring sång. De säger även att många sångelever och studenter ofta stoppas av att de övertänker och har förutfattade meningar om just sånglig improvisation och att jobba med att improvisera i sång kan hjälpa till med självförtroendet (Mondanaro & Nicholas-Curnutte, 2023).

McLean (2021) beskriver att sångare och sångpedagoger använder olika adjektiv för att producera olika ljudbildningar som exempelvis ljus, mörk, full, tunn, luftig eller tät. Röstens flexibilitet möjliggör i sin tur en mångfald, och att sångare återkommande använder denna "diverse palette" (McLean, 2021, s.46) som ett verktyg för att uttrycka olika känslor.

This is not to say that every singer is constantly thinking about the height of their larynx, what type of vowel they are singing, what their tongue is doing, whether their soft palate is lifted, etc. However, the more a singer understands about the parts of their sound they can control, the more diverse they will be, and the more power they will have to choose how they shape their own artistic voices. (McLean, 2021, s.46–47)

Complete Vocal Institute (2023) menar att improvisation kan arbetas med utifrån känslotillstånd. Genom att exempelvis utgå från att vara glad eller ledsen erhålla fler nyanser och uttryckt skapas och bli ett användningsområde inom improvisation. Vidare uttrycker hon

att det dock kan vara gynnsamt att inte fastna i förutfattade meningar om att glad improvisation kopplas till dur och högre tempon och tvärtom för ledsen.

3.4 Metoder för improvisation

Det går att fokusera på improvisation ur ett melodiskt eller rytmiskt perspektiv (Complete Vocal Institute, 2023). Complete Vocal Institute (2023) beskriver att melodisk improvisation ofta grundas på den pentatoniska moll, dur eller bluesskalan, och menar att det därför finns en vikt av att öva på dessa. En annan melodisk övning menar Complete Vocal Institute (2023) är att spela treklanger och öva på de toner som ingår i den. Vidare går det att öva på att först sjunga en ton som inte ingår i treklangen och leta efter eller övergå till en ton som fungerar. Hon beskriver vidare att rytmiskt fokus kan ha en givande effekt på improvisation och att exempel på detta kan vara att förstärka konsonanterna för att åstadkomma en ”percussive effect” (Complete Vocal Institute, 2023, s.293). Det kan även vara att öva på att spela ett rytminstrument. Vidare beskriver hon att det går att utveckla bättre timing genom att öva till inspelningar, bakgrundsmusik eller med andra musiker. Genom att dessutom öva på att lyssna var du är i musiken och exempelvis markera det första taktslaget med fingret kan du med tiden utveckla bättre timing. En annan rytmisk metod kan vara att öva på att sjunga rakt på pulsslagen och sedan prova att sjunga före eller efter dem för att känna hur det påverkar känslan i improvisationen (Complete Vocal Institute, 2023). Vidare kan det vara gynnsamt att rytmiskt prata sin sång och göra anteckningar i noten för att markera önskade rytmiska eller melodiska utsmyckningar. Complete Vocal Institute (2023) ger exempel på en metod för improvisation med någon annan utifrån vad hon beskriver som ”chase” (s.292). Detta betyder att deltagarna turas om att improvisera över ett par takter och kan utvecklas på olika sätt, och vidare exempelvis öva på att sjunga långa toner eller basslingor medan den andra improviserar. Vidare beskriver hon att improvisation kan hjälpas av muskelminnet i termer av att du övat in fraser som intuitivt kommer till användning i improvisation.

Berkowitz (2010) skriver att bara för att en musiker och improvisatör har oändligt med val i sin improvisation betyder det inte att de är helt fria och obehindrade. Det räcker inte heller att kunna exempelvis kadenser för att kunna improvisera vad som helst men det ger en strukturell grund för improvisation då kadenser, i detta fall, ger improvisatören ett material och visar även på viktiga förhållanden mellan toner (Berkowitz, 2010). Berkowitz (2010) menar att för att kunna lära sig att improvisera behövs olika byggstenar som sedan internaliseras, för att skapa en grund. Detta kan då hjälpa till att bygga en bank av kunskap och improvisatoriska byggstenar

i långtidsminnet. Det räcker dock inte att bara lära sig byggstenarna och sedan improvisera utan enligt Berkowitz (2010) behöver du organisera och förfina det du lärt dig för att sedan kunna plocka fram det i improvisationen.

Även Nettl (1974) diskuterar i sin artikel *Thoughts on Improvisation* om hur, oavsett kultur eller musikstil, olika byggstenar behövs för att kunna improvisera. I vissa fall är det teoretiska byggstenar och i andra fall är det musikaliska byggstenar som till exempel olika motiv (Nettl, 1974). Han skriver att "Points of reference and building blocks are definitive characteristics of the model on which improvisation may be based." (Nettl, 1974, s.15). Enligt Complete Vocal Institute (2023) är det en givande metod att börja litet i alla fall när det handlar om mindre erfarna sångare. En övning kan vara så simpelt som att förändra den första sista tonen i en fras. Detta kan jämföras med Don Lind (2007) som beskriver att "fasta och trygga ramar" (s.96) är en metod som möjliggör improvisation. "Frihet inom ramar" (Don Lind, 2007, s.96) kan förklaras som musikaliska begräsningar och ramverk, och att om deltagarna besitter lägre musikalisk nivå är fasta ramar mer väsentligt än för deltagare på högre musikalisk nivå.

Nachmanovitch (1990) menar att "alla skapande handlingar är lek" (s.47) och att genom lek blir både utveckling och inläring möjligt. Han säger att det endast är i leken som det går att vara kreativ och "använda hela sin personlighet" (Nachmanovitch, 1990, s.55) och för att hitta självet krävs en kreativitet. Nachmanovitch (1990) skriver även att det inte ska vara så mycket fokus på själva produkten utan att det är processen som är i fokus och denna process blir då genom lek ett sätt att "omorganisera våra skilda förmågor, vår identitet, så att de kan brukas på oförutsedda sätt" (s.48). Även Schenck (2000) betonar lekens betydelse för människans utveckling och musikaliska sammanhang. Han beskriver "lek på allvar" (Schenck, 2000, s.48) som musikundervisning som känns lekfull för eleverna samtidigt som de kan nå instrumentala, musikaliska och allmänpedagogiska mål. Leken skapar förutsättningar för kreativitet samt är en metod för människan att utforska och skapa förståelse för omvärlden. Leken kan dessutom vara en didaktisk metod för att skapa "framgångsrik och glädjefull undervisning" (Schenck, 2000, s.49). Don Lind (2007) menar att leken spelar en avgörande roll i barnens utveckling. Det är genom leken som barn utforskar och använder sina sinnen vilket i sin tur ger dem viktiga lärdomar i livet. Likaså är leken en viktig metod i musikaliska sammanhang för att väcka engagemang och lust.

Pressing (2001) lyfter vikten av att ge kommentarer och feedback på olika nivåer när improvisation lärs ut till någon. De nivåer han tar upp handlar om teknik, komposition och organiserande metaforer. Kommentarer om teknik kan vara till exempel att 'du spelade/sjöng en ton som inte ingår i ackordet' eller att 'du ligger efter i timingen'. När det handlar om

komposition kan det vara att 'se om du kan utveckla det du nyss kom på innan du lämnar det' eller 'testa en annan rytm fast med samma toner för att se om det blir som du vill ha det'. Organiserande metaforer i form av enkla kommentarer menar Pressing (2001) kan hjälpa till att få bort "improvisational blocks" (avsnittet Studies and theories of musical improvisation) och det skulle till exempel kunna vara 'följ ditt flöde', 'använd mer utrymme' eller 'gräv djupare'. För att kunna lära ut effektivt menar Pressing (2001) att sådana kommentarer kan ha goda konsekvenser men behöver ges vid rätt tillfälle.

4. Metod

I detta kapitel beskrivs den forskningsmetod vi valt att använda i vår studie och motiverar varför den lämpar sig för vår undersökning, samt diverse överväganden som gjorts. Vidare beskriver vi design av studien, analys av datainsamling och slutligen studiens trovärdighet, giltighet och vilka etiska frågor som är relevanta för studien.

4.1 Metodologiska överväganden

Studiens syfte och frågeställningar riktar sig till våra informanternas subjektiva upplevelser och vi har därför valt att genomföra vår studie med en kvalitativ forskningsmetod som utgångspunkt. Med hjälp av en kvalitativ studie möjliggörs en större djupdykning in i vardera informants individuella upplevelse av och relation till ämnet. En kvalitativ metod är enligt Christoffersen och Johannessen (2015) mer flexibel än en kvantitativ metod och frågorna som ställs till informanterna är öppna och kan ge mer detaljerade svar. Då vi vill undersöka sångstudenters egna upplevelser av sånglig improvisation kan vi få en djupare insikt i det med hjälp av en kvalitativ metod än vad en kvantitativ metod som exempelvis en enkät hade åstadkommit. Vi ser dessutom ett värde av att ge informanterna frihet i sina svar, vilket underlättas av kvalitativa intervjuer där vi kan ställa öppna frågor utan färdiga svarsalternativ. I en kvantitativ undersökning som exempelvis en enkät blir svaren från informanterna inte lika utförliga som i en intervju då det oftast finns ett begränsat antal svarsalternativ som är bestämda på förhand (Christoffersen & Johannessen, 2015). Syftet med undersökningen är inte att erhålla statistik och därmed ser vi ingen vikt av datainsamling via kvantitativa metoder. Den kvalitativa metod som främst lämpar sig till vår studie är en semistrukturerad intervju. Christoffersen och Johannessen (2015) beskriver det som en intervju med en intervjuguide innehållande öppna frågor som utgångspunkt. De får möjligheten att använda sitt fria språkbruk och utgå från sina egna erfarenheter utan att styras av ledande frågor. Samtidigt åstadkommer vi en likvärdig grund i termer av de frågor som ställs vilket kan underlätta för oss i den senare analysen.

4.2 Metod för datainsamling – Kvalitativ intervju

Vi har valt att använda oss av kvalitativa intervjuer. Christoffersen och Johannessen (2015) menar att för att förstå varandra är samtal viktiga. Samtal ger även en möjlighet att svara på frågor, kommentera de uttalanden som görs och genom samtal kan vi få fram den personliga erfarenhet informanterna har. Syftet med kvalitativa metoder som intervju är att förstå

informanterna (Christoffersen & Johannessen, 2015) vilket är det vi vill samt ge informanterna en möjlighet att kunna beskriva något mer utförligt.

Den typ av intervjuer vi valt att använda är semistrukturerade intervjuer. Frågorna kan vara öppna men det finns standardiseringar som kan implementeras (Christoffersen & Johannessen, 2015). Standardiseringen i vår undersökning är i form av att informanterna får samma frågor. Standardiserade frågor är en fördel när det är fler än en person som ska intervjuas då det går att ställa samma frågor och sedan i analysen kunna transkribera fråga för fråga och eventuellt jämföra svaren (Christoffersen & Johannessen, 2015). Å andra sidan innebär semistrukturerade intervjuer standardiserade frågor som intervjuaren förhåller sig till, vilket kan ha en begränsande effekt på datainsamlingen. Skulle intervjun i stället vara ostrukturerad kan frågorna vara mer öppna än i den semistrukturerade (Christoffersen & Johannessen, 2015). Intervjuaren måste se till att informanten håller sig till den mall av frågor som bestämts från början och informanten ges inte möjlighet att sväva ut för mycket i sina svar. Vi valde dock att använda semistrukturerade intervjuer trots detta eftersom vi är två personer som ska intervjuas olika informanter.

Vidare finns det möjlighet att ställa ytterligare frågor. Då semistrukturerade intervjuer innehåller öppna frågor har intervjuaren inte så stor inverkan på hur informanterna svarar på frågorna (Christoffersen & Johannessen, 2015). Det kan då behövas uppföljande eller kompletterande frågor för att förtydliga eller för att få ytterligare exempel. Författarna skriver även att det är intervjuarens uppgift i semistrukturerade intervjuer att i stunden komma på frågor som är anpassade efter det som undersöks (Christoffersen & Johannessen, 2015). Utifrån detta utarbetade vi en övergripande intervjuguide (se intervjuguiden, bilaga 2) som vi båda kunde följa men som gav möjlighet till ytterligare frågor som kunde ställas under intervjuerna.

4.3 Design av studien

I följande avsnitt beskrivs upplägget av studien, avgränsningar, urval och informanter. Vidare beskriver vi arbetet kring datainsamling, transkribering och analys.

4.3.1 Urval och avgränsningar

Kriterierna på våra informanter är att samtliga ska ha sång som huvudinstrument och studera ämneslärarprogrammet på en musikhögskola. Detta kan jämföras med det som Christoffersen och Johannessen (2015) kallar för ett *homogent* och *kriteriebaserat urval*. Homogent urval kan beskrivas som en grupp med ”mycket liten variation i fråga om centrala kännetecken”

(Christoffersen & Johannessen, 2015, s.55) och kriteriebaserat som en grupp där informanterna delar ”speciella kriterier” (Christoffersen & Johannessen, 2015, s.56). Vi menar att urvalet kan ses som homogent eftersom studenterna studerar i samma institution och lever i samma kultur och kriteriebaserat eftersom de studerar samma instrument och yrkeskategori. Utifrån denna målgrupp har vi aktivt sökt efter en bredd inom urvalet, för att nå olika perspektiv på ämnet. Bredden kan exempelvis vara att de skiljer sig i termer av genus, ålder eller genreinriktning. Genom att försöka nå studenter med olika bakgrund och erfarenhet menar vi att urvalet får en större bredd. Christoffersen och Johannessen (2015) menar att studier med homogena urval kan ha färre informanter eftersom de besitter fler likheter jämfört med heterogena urval. Utifrån detta har vi valt att ha ett urval på fem informanter.

Konsekvensen av detta urval är att vi förlorar perspektiv från andra instrumentalister än sångare. Anledningen till denna avgränsning är dels för att möjliggöra en djupgående och detaljerad undersökning, dels för att säkerställa att arbetsbelastningen inte blir för omfattande. Avgränsningen möjliggör ett urval där informanterna både är sångstudenter och blivande lärare och vi kan därmed få både student- och lärarperspektiv. Ur studentperspektivet söker vi deras upplevelser av och relation till improvisation och ur lärarperspektivet söker vi svar på undersökningens frågeställning gällande didaktiska metoder för sånglig improvisation.

Avgränsningen exkluderar därmed sångare på lägre utbildningsnivå än högskola, vilket förlorar perspektiv som exempelvis hade kunnat erhållas från gymnasieelever. Å ena sidan hade gymnasieelever kunnat bidra till större validitet i undersökningen av sångstudenters relation till improvisation, men å andra sidan kan vi med lärarstudenternas perspektiv åstadkomma högre kvalitet på frågeställningarna ur ett didaktiskt perspektiv. Vi har således resonerat att majoriteten av vårt urval tidigare gått på estetisk inriktning i gymnasiet och därmed också kan bidra med tidigare erfarenheter från sina gymnasiestudier om det är relevant. I likhet med detta exkluderar avgränsningen dessutom yrkesverksamma musiklärare samt musiklärare med mer erfarenhet vilket hade kunnat bidra med fler didaktiska perspektiv i undersökningen. Även dessa beslut har tagits med anledning att inte göra arbetet för omfattande.

4.3.2 Informanter

Då vi som författare i studien själva studerar på en musikhögskola har vi rikligt med kontakter bland sångstudenter. Med hjälp av vårt kontaktnät har vi kunnat skapa en lista med potentiella informanter. Kriteriet för denna lista var att försöka hitta en bredd inom målgruppen ämneslärarstuderande sångstudenter för att som ovan beskrivet nå fler perspektiv på frågeställningarna. Utifrån denna lista kontaktade vi fem personer varav samtliga tackade ja till

att medverka. Medverkande informanter är av olika genus, förkunskaper och ålder samt studerar i olika årskurser på musikhögskolor. Informanterna studerar på olika linjer och har därmed olika genreinriktningar. Vi har valt att namnge våra informanter som S1, S2, S3, S4 och S5 och beskriver sångstudent 1–5. För att säkerställa informanternas anonymitet har vi valt att använda ett könsneutralt språk, och därmed benämna samtliga med pronomen *hen*.

4.3.3 Datainsamling

Den insamling av data som genomförts har tillkommit från fem intervjuer. Dessa skedde vårterminen 2024 på en musikhögskola och tog ungefär 40 minuter vardera. Vi delade upp informanterna och skötte intervju och transkribering utifrån denna uppdelning. Således ansvarade Vilma för S1, S2 och S3 och Fredrika för S4 och S5. Vid varje intervju fanns två närvarande, det vill säga en informant och en intervjuare. Intervjuerna spelades in med hjälp av våra mobiltelefoners röstinspelningsfunktion och förvarades i en låst mapp på vår gemensamma Google Drive.

Som ovan beskrivet valde vi att genomföra semistrukturerade intervjuer som kvalitativ metod för datainsamling. Vi menar att det lämpar sig eftersom vi utifrån standardiserade frågor kan undersöka informanternas erfarenheter av improvisation. Detta stöds av det Christoffersen och Johannessen (2015) skriver om standardiserade frågor. Då vi är två intervjuare behöver det finnas en del standardiserade frågor vilket Christoffersen och Johannessen (2015) menar ingår i semistrukturerade intervjuer till skillnad från ostrukturerade intervjuer som kan vara mer öppna. Vi kunde utifrån den enskilda informantens svar ställa specifika följdfrågor som ändå följer studiens syfte och frågeställningar.

Som förarbete till intervjuguiden diskuterade vi vad vi vill undersöka utifrån studiens frågeställningar. Därefter utformades ett antal frågor vi ansåg kunde lämpa sig för datainsamlingen. Samtliga frågor ska undersöka varje informants upplevelser av, relation till och erfarenhet av improvisation. När vi sedan skulle utforma intervjuguiden såg vi till att så gott som möjligt hålla frågorna öppna, för att möjliggöra att informanterna får frihet i sina svar. Å andra sidan fanns det mer specifika frågor vi ville ställa då de på ett mer direkt sätt kan kopplas till studiens frågeställningar. Dessa frågor kan således verka ledande, vilket vi kompletterade genom att ställa samma fråga utifrån olika perspektiv. Exempel på detta (se intervjuguiden, bilaga 2) är:

- Vilka hinder finns för sånglig improvisation
- Vilka möjligheter finns för sånglig improvisation

Intervjuguiden delas upp i olika rubriker och dessa är: *Inledning, Begreppstolkning, Erfarenhet, relation & upplevelser* och *Metoder*. Genom diskussion av studiens frågeställningar, våra tidigare erfarenheter och litteraturen har vi hittat några begrepp som vi ville undersöka i termer av om dessa kan fungera som didaktiska metoder för sånglig improvisation. Dessa begrepp är *lek, kommunikation, närvaro, lust* och *strikta ramar*. Vi avslutade intervjuguiden (se bilaga 2) med att nämna varje begrepp och fråga om informanten har erfarenhet av det begreppet i samband med improvisation och hur de upplevde det.

4.3.4 Transkribering

Vid transkribering använde vi Words transkriberingsfunktion. Den tillät oss att ladda upp ljudfilerna och gjorde därefter en grovtranskribering. Denna är dock inte fullständig och vi har därför i realtid behövt lyssna på ljudfilerna och ändra i transkriberingen för att komplettera den. För att texten ska bli mer lättläst har vi tagit bort en del utfyllnadsord då Bryman (2018) skriver att människor ofta upprepar sig och lägger till ord som ”liksom” och ”typ”. Dessa kan enligt Bryman (2018) redigeras bort förutsatt att innebörden av meningarna inte förändras. Transkriberingarna har sedan lagrats, tillsammans med ljudfilerna, utan åtkomst för allmänheten i vår gemensamma Google Drive-mapp. Detta gjorde intervjuerna och transkriberingar tillgängliga och åtkomliga för oss under processen.

4.4 Analys

Analysen av datainsamlingen är något som skett under hela processen under och efter vår datainsamling. Vi har utifrån våra frågeställningar skapat en intervjuguide som vi anser kunna ge oss svar på de forskningsfrågor vi är ute efter. Dessutom sker en kontinuerlig analys under och mellan intervjuerna där vi reflekterar över intervjuguidens tillgångar och brister. Redan innan datainsamlingen hade vi teman vi ville undersöka, exempelvis didaktiska metoder för improvisation utifrån begreppet *lek*. Vid genomförande av intervjuerna samt vid transkriberingen kunde vi hitta relevanta teman i vilka våra informanter överensstämmer eller skiljer sig i sina uttalanden. Efter transkriberingen har vi arbetat utifrån kodning och tematisk analys. Bryman (2018) beskriver att dessa begrepp återkommande används som centrala arbetssätt vid analys av kvalitativa data utifrån grundad teori. Han menar att begreppen emellertid kan vara svårdefinierade och tolkas olika utifrån olika forskare, men att det i grunden handlar om att bryta ned analysen i mindre byggstenar, urskilja teman och kategorier och att detta kan vara givande för att hitta likheter och skillnader (Bryman, 2018).

Under och mellan transkriberingen av datainsamlingen kunde vi urskilja teman utifrån informationen vi tillhandahållit i samband med våra forskningsfrågor. Vi kunde då ta fram exempelvis teman *hinder* och *möjligheter* i improvisation och *metoder* som fungerar och inte fungerar. Bryman (2018) beskriver att enligt den grundade teorin är det givande att börja med kodningen tidigt och låta de växa fram under datainsamlingens gång, för att få ökad förståelse och för att minska arbetsbelastningen efter datainsamlingen. När all insamling var gjord samlade vi de teman vi tidigare hittat och skrev ner dessa på A3-papper som fick fungera som anslagstavlor. Därefter gick vi grundligt igenom alla intervjuer och under tiden vi hittade uttalanden som var givande skrev vi det på post-it-lappar och placerade dessa vid respektive tema. För att snabbt kunna avskilja informanterna färgkodade vi personerna utifrån olika färgpennor. De gånger informanterna uttrycker likheter i exempelvis vilka didaktiska metoder de anser vara användbara gav detta arbetssätt oss ett smidigt sätt att samla post it-lapparna nära varandra och samtidigt kunna avskilja dem med färgkodningen. Under tiden vi kodade kunde vi hitta fler kategorier och teman som vi ansåg vara väsentliga för arbetet, och ett exempel på ett sådant är *outtalad improvisation*. Genom denna process kunde vi både vara kreativa och göra snabba kodningar och fick således fram mycket information snabbt i vardera kategorier. Risken med kodningen, menar Bryman (2018), är att informanterna plockas ut ur sin kontext och på så sätt förlorar den ”sociala situationen” (s.701). Vi menar dock att våra intervjuguide var rikligt avgränsad till sånglig improvisation, och anser att det sällan fanns en fråga om kontextolikheter, vilket underlättade den processen. Med hjälp av tydliga och många teman blev kodningsarbetet mer gynnsamt, då det kändes som att varje information tillhörde någon kategori. Under analysens gång framkom teman som vi i senare skede valde att ta bort med anledning att kategorierna inte är direkt kopplade till våra frågeställningar eller är utanför vår avgränsning. Detta kan stärkas av Bryman (2018) som beskriver att för många koder inte måste vara en nackdel i processen, och dessa senare i processen kan revideras. I många fall kunde vi flytta post-it lappar från irrelevanta kategorier och i stället överföra den till någon annan som är kopplad till forskningsfrågorna, vilket medförde att vi inte gick miste om den informationen vi fått. Under analysens och processens gång har vi tillsammans arbetat, diskuterat och resonerat kring hur vi tolkat den information vi fått i kodningen. Detta för att säkerställa att vi gör en tillförlitlig analys och säkerställer att vi inte tolkar informationen på olika sätt och på den vägen tappar trovärdighet i resultatet.

4.5 Resultatets kvalitet – en fråga om giltighet och trovärdighet

Bryman (2018) lyfter att god kvalitativ forskning förutsätter hög grad av tillförlitlighet och äkthet. Tillförlitlighet kan delas upp i fyra delkriterier vilka är *trovärdighet*, *överförbarhet*, *pålitlighet* samt *möjlighet att styrka och konfirmera* (Bryman, 2018, s.467). För att öka *trovärdigheten* ska studien följa aktuella regler och säkerställa att det författarna kommer fram till är i enlighet med datainsamlingen. Bryman (2018) nämner responsvalidering som ett vanligt arbetssätt för att säkerställa detta. Det innebär en process där forskarna återkopplar resultatet tillbaka till sina respondenter för att säkerställa att den tolkning som gjorts av datainsamlingen stämmer överens med respondenternas upplevelser. Detta är en process vi inte haft möjlighet att inkludera i denna studie, med anledning att det inte finns tillräckligt mycket tid. Vi menar dock att detta hade varit ett givande arbetssätt för att höja vår studies trovärdighet. När arbetet är färdigt och publicerat kommer vi att meddela informanterna detta och erbjuda dem att läsa det, som en form av återkoppling. Vad gäller *överförbarhet* besitter kvalitativ forskning en utmaning eftersom den är mer specifik och kontextuell än kvantitativ forskning. Det handlar då enligt Bryman (2018) om att göra så noggranna och utarbetade beskrivningar som möjligt för att se om resultaten kan överföras till andra miljöer. *Pålitlighet* kan jämföras med, det som inom kvantitativ forskning kallas, reliabilitet (Bryman, 2018). Detta syftar till att forskarna ska ha ett granskande arbetssätt samt redogöra hela forskningsprocessen för att skapa transparens och tillförlitlighet. *Möjlighet att styrka och konfirmera* handlar om att forskaren har insikt om att kvalitativ forskning inte uppnår fullständig objektivitet och påvisar att hen ”agerat i god tro” (Bryman, 2018, s.470).

För att sträva efter dessa kvaliteter har vi varit noga med att utförligt beskriva hela forskningsprocessen och motivera de beslut som tagits i den. Eftersom kvalitativ forskning samt vår studie riktar sig åt informanternas subjektivitet är det av stor vikt att vi som författare strävar efter att ge en så rättvis bild av informanternas upplevelser som möjligt. Vi är två författare i denna studie och har därmed besuttit fördelen att kunna diskutera våra personliga tolkningar med varandra, och reflektera över våra likheter och skillnader. Vi vill säkerställa att det finns en överensstämmelse mellan våra tolkningar, något som Bryman (2018) beskriver som *intern reliabilitet*. För att nå större transparens strävar vi efter att tydligt beskriva när det är informanternas upplevelser eller våra tolkningar i resultatkapitlet. Vidare försöker vi använda informanternas egna ord och beskrivningar så gott som möjligt.

En faktor som kan ses som ett hot mot studiens objektivitet är att flera av informanterna var oss bekanta sedan tidigare. Detta är en konsekvens av att vi som författare och vårt urval är samma målgrupp, det vill säga sångstudenter på musikhögskolor. Vi menar att objektiviteten i studien minskar eftersom risken finns att informanterna vill vara oss till lags och inte ger sin ärliga upplevelse. Å andra sidan finns det fördelar med att informanterna är oss bekanta i termer av att de under intervjuernas gång känner sig mer bekväma att dela med sig av sina upplevelser.

4.6 Etiska frågor

Det finns enligt Bryman (2018) ett antal etiska principer som gäller vid forskning. Informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet är några av dessa (Bryman, 2018). Informationskravet innebär att de personer som är med i undersökningen får veta vad den handlar om och att de alltid har rätt att dra sig ur utan någon specifik anledning (Bryman, 2018). Samtyckeskravet handlar om att det är deltagarna som ”har rätt att själva bestämma över sin medverkan” (Bryman, 2018, s.170). Konfidentialitetskravet innebär att deltagarnas uppgifter ska förvaras så att ingen obehörig kan komma dem (Bryman, 2018). Nyttjandekravet innebär att de uppgifter som samlats in endast får användas inom den studie som genomförs (Bryman, 2018). Det är enligt Vetenskapsrådet (2017) viktigt med samtycke och det bör inhämtas från deltagarna i studien.

Vi har i enlighet med de forskningsetiska principerna utformat en samtyckesblankett (se bilaga 1) som varje informant fått läsa igenom och sedan skriva på. Informanterna fick även information om att intervjuerna skulle spelas in och att de när som helst kunde dra sig ur utan någon specifik anledning. Vi informerade dem även om att all information om informanterna förvaras på ett säkert sätt och raderas efter publicering av studien. De fick även information om att de är helt anonyma i denna studie och kommer inte att benämnas vid namn eller liknande.

5. Resultat

I detta kapitel beskrivs det resultat vi erhållit utifrån datainsamlingen. Vi har delat upp kapitlet utifrån olika rubriker, som framtagits genom teman i analysen, med anledning att göra resultatkapitlet mer överskådligt och lättläst. Först beskrivs informanternas bakgrund till samt erfarenhet och upplevelser av improvisation, följt av deras tolkning av begreppet. Vidare berör vi *hinder och möjligheter i improvisation, outtalad improvisation och improvisation som ett verktyg* och *metoder för sånglig improvisation*. Slutligen berör vi de centrala begrepp som vi undersökt i intervjuerna, vilka är *lek, lust, närvaro, kommunikation* och *strikt ramar*.

5.1 Bakgrund, erfarenhet och upplevelser

Informanternas första kontakt med improvisation är varandra lika då fyra av fem introducerades till det på gymnasiet. Endast S3 säger att hen hade första mötet med improvisation på folkhögskola. Samtliga informanter har gått på folkhögskola med sånglig inriktning innan de började på en musikhögskola där de studerar på ämneslärarutbildning.

Informanterna har haft olika upplevelser av improvisation på gymnasiet där några fått en positiv erfarenhet medan andra fått en mer negativ. Den positiva erfarenheten har berott på att de informanterna haft lärare som försökt få bort stigmat kring just sånglig improvisation. S1 uttrycker ”att bygga den tilliten så pass tidigt tror jag har gjort att jag har vågat slänga mig ut lite i olika sammanhang” vilket syftar till en sånglärare på gymnasiet som introducerade improvisation, och att detta bidragit till att hen sökt sig till ”jamsammanhang”. S2 beskriver att hens första möte med improvisation var under en ensemblelektion i gymnasiet där läraren släckte ned rummet, vände alla med ryggen mot varandra och spelade piano. Därefter fick eleverna komma in och svara på det läraren spelade när och hur de ville. S2 tillägger ”Det var mest för att bli bekväm i att göra någonting oförberett med sina instrument och att ta plats i en ensemble”, och menar att detta var ett arbetssätt som avdramatiserade improvisationen.

Två informanter har en annan upplevelse från gymnasiet och berättar om hur lärarna kastade ut dem på djupt vatten direkt utan någon förberedelse. S4 berättar om hur läraren la upp en skala på golvet och sedan skulle de improvisera kring den. Hen fick inte höra skalan utan bara den första tonen och skulle sedan själv räkna ut intervallen i skalan. Hen beskriver det som ”ganska svårt och inte så lättillgängligt”. S5 säger att hens lärare inte heller hade någon genomgång utan spelade ackord och sedan skulle S5 och hens klasskompisar improvisera

direkt. För S5 var detta inte på sång utan ett annat instrument men det gav hen ett första intryck av improvisation.

S3 uttrycker en förståelse för att många kan uppleva prestation och värderingar när det kommer till improvisation, men att det inte är något hen upplevt själv. Hen menar att det kan bero på att hen improviserat i sammanhang där det inte funnits press och rädsla men snarare varit utforskande och lekfullt. ”Så för min del har det bara varit good vibe och verkstad: prova, släng dig ut och testa.”, tillägger hen. Resterande informanter uppger en förbättrad relation till improvisation på senare tid men att det fortfarande kan vara jobbigt ibland. S2 beskriver att ”det finns fortfarande det här stigmat av att det måste vara coolt och intressant och bra, och man ska hitta på nya saker hela tiden”, vilket tyder på att känslan hen har inför improvisation beror på sammanhanget. Detta kan jämföras med S1 som menar att det finns mycket förväntningar på en och att hen själv tänker att det finns rätt och fel och uttrycker: ”Jag skulle ljuga om jag sa att det var helt oproblemiskt”, när hen får frågan om hens relation till improvisation.

5.2 Begreppet improvisation

Informanternas beskrivning och definition av begreppet improvisation är stundtals överensstämmande men kan delas upp i olika perspektiv. Ett perspektiv är att improvisation är något som sker i stunden, utan planering. Ett annat perspektiv är att det handlar om att förhålla sig till något som finns utifrån exempelvis tonalitet. ”Det är verkligen min utgångspunkt i allt musicerande” menar S4, vilket är ytterligare ett perspektiv som delas av resterande informanter. Samtliga uttrycker att improvisation är något de ofta gör utan att tänka på det. S3 och S5 menar att det kan vara att småsjunga, nynna eller sjunga stämmor hemma, något som även kan jämföras med S4 som nämner att allt du gör är improvisation och ger exemplet stämsång. Från intervjuerna framkommer dessutom att improvisation har en naturlig plats när informanterna komponerar musik, och att improvisation på så sätt går hand i hand med komposition.

Det framkommer att improvisation inte behöver vara så omfattande och att det i grunden kan vara att tolka, bearbeta eller göra små förändringar i en låt. S2 uttrycker att det kan vara att uttrycka sig och göra en låt till ”sin egen”. S4 menar att hen i musicerande sammanhang alltid tolkar en låt, exempelvis genom att göra små förändringar och S5 använder improvisation som ett verktyg för interpretation.

Informanterna använder improvisation som ett sätt att utforska musiken och sitt instrument samt skapa spelglädje. S5 menar att begreppet kan ha olika innebörd men använder det själv som ett sätt att leka med och pröva idéer i övningsituationer för att skapa en lättsam stämning,

vilket kan jämföras med S3 som beskriver att hen ser på improvisation som ett tillfälle att slänga sig ut, leka runt och våga misslyckas.

Flera informanter nämner en syn på improvisation de tidigare besuttit, där improvisation förknippas med olika normer och en negativ klang. I intervjuerna nämner flera informanter ord som beskriver detta som exempelvis jobbigt, svårt eller läskigt. S4 beskriver sin tidigare syn på improvisation som ”ett solo, det är lite separerat från det andra musicerandet” alltså något som sker avskilt från låten, och uttrycker vidare att det funnits en idealbild av rätt och fel. S1 beskriver att det kan finnas fördomar från både sig själv som musiker och den musikaliska omgivningen i termer av förväntningar, vilket kan leda till att hen ”känner sig låst”. Detta kan jämföras med S5 som menar att hen i början kände sig låst och fick prestationsångest eftersom hen hade en bild av ”så här ska det vara”. Två informanter belyser att improvisation inte behöver vara ”scat”¹. Sammanfattningsvis kan vi se att informanterna upplever en normativt laddad syn på den vokala improvisationen när den förknippas med jazzgenren och tillhörande förväntningar.

I vår analys har vi sett ett mönster i att informanterna tydligt förknippar improvisation till specifika genrer. I genrerna jazz, pop och afroamerikansk musik ses improvisation som något betydligt mer naturligt än i den klassiska genren. S4 menar att det finns en del genrer som är tydligt kopplade till improvisation medan andra inte är det. S5 uttrycker att i exempelvis jazzsammanhang kan improvisation kännas mer pressat och ”läskigt”. ”Shit nu måste man prestera för att nu håller jag faktiskt på med musik” beskriver hen. S1 antyder även att improvisation är vanligt förekommande i folkmusiksammanhang. Utifrån informanterna kan vi se ett mönster i att nämna genren jazz kopplat till improvisation. Deras beskrivningar tyder på en del förutfattade meningar om vad improvisation är i förhållande till genre, exempelvis att det i jazzsammanhang finns en del förväntningar och prestationsångest. Detta kan kopplas till det vi tidigare skrivit om negativ klang på improvisation utifrån genre och de normer som ingår i den.

Utifrån analysen framkommer det att informanterna med tiden genom musikalisk utveckling och utbildning ändrat synen på improvisation till en positiv klang. Improvisation är något som i en tillåtande miljö kan vara lekfull och utforskande samt skapa ett utrymme för personligt uttryck, tolkning och skapande. S2 beskriver exempelvis att hen tidigare besuttit en fyrkantig bild av improvisation och att det skapade jobbiga situationer, men genom att numera se det som ett sätt att uttrycka sig har skapat befrielse och självsäkerhet.

¹Se beskrivning av scat i kapitel 3.3

5.3 Hinder och möjligheter i improvisation

I vår analys har vi valt att belysa de hinder och möjligheter för sånglig improvisation som våra informanter benämnt i intervjuerna. Informanterna har fått en fråga om hinder i improvisation respektive möjligheter som de sedan fått beskriva.

5.3.1 Sång som ett gehörs- och känslainstrument

Medhörning är en aspekt som två informanter tagit upp i sina respektive intervjuer. Båda nämner betydelsen av medhörning och hur det kan vara ett hinder när den inte fungerar som den ska eftersom sångaren är beroende av att höra sig själv. ”Har man inte det är det jättesvårt att improvisera i till exempel en ensemblesituation” säger S4. Förutom medhörningen rent ljudtekniskt besitter rösten nackdelar i termer av den medhörning sångaren får från instrumentet i sig. S1 menar att sångare inte har det ”taktila och visuella” på samma sätt som exempelvis en gitarrist och måste då förlita sig mer på det du hör.

Det framkommer att det egna gehöret spelar roll och ju bättre gehörskunskaper en sångare besitter desto större förutsättningar får denne för improvisation. Det kan bli svårt att improvisera kring till exempel en skala eftersom en sångare måste ha tonaliteten i huvudet och speciellt svårt om denne inte får lyssna på skalan innan. Detta är något informanterna är överens om. Det är även svårt för en sångare att hitta tillbaka till skalan om denne hamnar fel med rösten och ”intonerar ur skalan” menar S3. Hen säger även att när sångare sjunger kan toner bli falska och sura till skillnad från exempelvis en pianist som har tangenter att trycka på.

Uttrycket ”inga knappar att trycka på” och sång som ett ”gehörsinstrument” är återkommande i flera av intervjuerna. Informanterna beskriver detta som ett hinder då sångare inte har något att förhålla sig till och inget instrument att hålla i utan allt sker i kroppen. S2 menar exempelvis att andra instrumentalister har fördel när det pratas om skalor eftersom de ”kan trycka på en knapp, och så kommer det en ton” och menar att för en sångare måste vi höra tonen inom oss för att kunna framkalla den. Det krävs en stor medvetenhet kring tonmaterial och som S1 uttrycker: mer eller mindre ha ”gehöret på plats”. Å andra sidan menar hen att vi inte aktivt behöver tänka ”tonen är sänkt så jag måste flytta fingret”, och att sångare är mentalt inne i tonarten.

Att se sång som ett gehörsinstrument och som något positivt råder det delade meningar om. S2 uttrycker att det kommer med fördelar eftersom ”alla sångare improviserar ju och kan improvisera och man behöver inte förstå exakt vad det är för ackordsgång så länge jag hör, i

mitt huvud någonstans, vad som funkar”, vilket beskriver att somliga sångare mer eller mindre kan improvisera utifrån sitt gehör utan att rent musikteoretiskt förstå vad de gör. Även S5 ser gehořrsinstrumentet som en fördel. Hen menar att sångare slipper tänka ”vilka knappar trycker jag på?” och på så sätt kan det ”flyta på mer”. Nackdelen med detta menar hen är att du dock är beroende av att kunna tonaliteten i musiken, vilket för oss tillbaka till gehořrsinstrumentets hinder. S4 hävdar dock att det är svårare att kasta sig ut utan förberedelse i sång jämfört med andra instrument, vilket kan förstås som att sångare ur det perspektivet begränsas utifrån den kunskap denne besitter i gehořrs- och musikleära.

Sången som gehořrsinstrument innebär, för flera informanter, att gehořret är viktigare än musikteorikunskaperna. Att inte kunna se sitt instrument på samma sätt som exempelvis en gitarrist leder till att sångare får förlita sig mer på gehořret och gå på känsla. S2 menar att detta lett till att hen känner sig sämre än medmusikanterna ur ett musikteoretiskt perspektiv. Detta eftersom sångare besitter ett mer gehořsbaserat instrument än andra musiker.

Flera informanter belyser även möjligheter i sånglig improvisation utifrån sång som ett gehořrs- och känslouinstrument. S1 menar exempelvis att rösten ligger ”närmre själen och hjärtat”. Hen uttrycker vidare att vi känner rösten bra eftersom vi använder den varje dag samt att det är lättare att uttrycka känslor. Detta kan jämföras med S2 som beskriver att röstens fördel är tillgången till känsloutrycken. Hen beskriver ”Det blir så mycket mer känsloladdat när en sångare improviserar. Även om det är en jazzstandard som är skittråkig och har jättetråkig text [...] kan solot ändå uttrycka en känsla, och det tycker jag är svårare att höra när andra instrumentalister spelar”, vilket beskriver sångarens fördelar jämfört med andra instrumentalister i termer av att uttrycka känslor i musiken.

5.3.2 Röstens tillgångar och begränsningar

Utifrån intervjuerna framgår det att informanterna anser sånginstrumentet besitta både tillgångar och begränsningar när det kommer till improvisation. Utifrån tillgångar hävdar flera informanter att rösten besitter en flexibilitet och bredd i de olika ljudbildningar den kan skapa. Informanterna lyfter röstens naturliga förmåga att härma ljud och skapa olika sounds utan effektpedaler. S3 beskriver ”med rösten kan man göra rätt fina saker” och ger som exempel att forma klangfärgen ljus eller mörk. Detta överensstämmer med S1 som beskriver rösten ”i sin rena form” som ett ”kraftigt verktyg”, eftersom vi kan härma andra ljud och instrument med rösten på naturlig väg. Hen tillägger att rösten skapar mycket utrymme för impulser och spontana utrop och att sången har mycket att vinna på i känslan och röstens flexibilitet.

Det har även framkommit en del hinder i improvisation i termer av röstens begränsningar, och dessa handlar främst om de anatomiska aspekter som sångaren är begränsad till. De perspektiv som framkommer är att den individuella sångaren är begränsad till sitt omfång och register, vilket betyder att rösten i termer av tonhöjd inte kan skapa vilket ljud som helst. S1 menar att begränsningar som tekniska svårigheter, anatomi, muskulatur, omfång och registerövergångar kan skapa hinder i improvisationen. S3 berättar att hen som ung fick en ingång till improvisationen genom att sjunga stämmor till musik där sångaren har ett annat röstläge än vad hen har. Hen kunde exempelvis inte sjunga så lågt eller högt i tonläge som sångaren och fick i stunden komma på andra melodiska linjer som fungerade för hens röst, vilket blev en typ av improvisation.

5.3.3 Yttre faktorer

I intervjuerna framkommer yttre faktorer som kan skapa hinder eller förutsättningar för improvisation. Det kan exempelvis vara gruppdynamiska och psykosociala faktorer. Samtliga informanter nämner att om de inte är bekväma i gruppen, rösten, sammanhanget eller känner sig nervösa och pressade har det en stor påverkan på deras självkänsla, mod eller lust. Enligt informanterna behövs förutsättningar för att improvisationen ska kännas lustfylld och S4 menar att olika lärare gett olika förutsättningar för improvisation med varierande grad av framgång. Dessa förutsättningar handlar initialt om läraren, rummet och gruppen. Två informanter beskriver hur ett tryggt rum kan skapa goda förutsättningar för improvisation, där exempelvis S4 menar att utan detta stryps hen på sin frihet och tappar handlingsutrymmet. Flera informanter nämner att det bör finnas utrymme att få prova och att göra fel, våga misslyckas och våga sjunga fullt med flit.

Utifrån informanternas beskrivningar kan vi se ett mönster i hur sångaren och omgivningens syn påverkar förutsättningarna för den sångliga improvisationen. S1 menar exempelvis att fördomar från sig själv och andra om vad improvisation är kan leda till att hen känner sig låst och skrämd. Enligt S5 ska du inte ha ”för höga förhoppningar” i början och inte behöva prestera direkt utan det ska vara, liksom S1 nämner, ”opretentiöst”. S1 säger även att det måste skapas förutsättningar att lyckas för att vidare kunna få en ”jag kan-känsla” i improvisation. Utan bra förutsättningar för improvisation riskerar eleven enligt S5 att fastna i ”så här ska det vara” och, som S4 nämner, att det finns ett rätt och fel. S1 hävdar vidare att det alltid finns oskrivna regler och normer i musikaliska sammanhang som kan ha en påverkande faktor på improvisation. Informanternas beskrivningar tyder på att läraren har det största ansvaret när det kommer till

att skapa förutsättningar för improvisation och att dessa behöver anpassas till gruppen, dess normer och musikaliska nivå.

5.4 Uttalad improvisation och improvisation som ett verktyg

Ett av de teman vi kom fram till som resultat av analysarbetet är den *uttalade* improvisationen. Detta innebär att improvisation är något som informanterna gör och gjort hela livet utan större medvetenhet. Fyra av fem informanter benämner den passiva improvisationen på ett eller annat sätt. S1 beskriver att improvisationen ”alltid funnits där” men varit subtil och något hen gör mer eller mindre hela tiden. Detta kan jämföras med S3 som beskriver att improvisation är något hen gjort passivt hela livet men ändå ”genomsyrar allt” och S4 som beskriver improvisation som utgångspunkten i allt musicerande. S5 uttrycker: ”Det har ändå funnits någonstans, men det är inte så att jag har jobbat med det så mycket från grunden, utan det är ändå något som behövt växa in i det mycket mer”. Improvisation är alltså inte något hen aktivt eller medvetet arbetat med utan det är något som funnits med i musicerandet omedvetet.

Ett annat perspektiv är hur improvisation används som ett verktyg för att utveckla musikaliska färdigheter eller nå en viss sinnesstämning. Enligt tre av fem informanter har improvisation med andra ord sällan en planerad plats i övningen i termer av att det finns ett moment som är *improvisation* på samma sätt som de har moment som *uppvärmning*, *teknik* och *repertoar*. I stället används improvisation inom momenten som verktyg för andra övningsspecifika ändamål. Den enda skillnaden i termer av uttalad improvisation, som ett eget moment i övningen, återfinns hos S2 som beskriver att improvisation tar stor plats i övningsrutinen som ett moment i sig. Det kan exempelvis vara att hen i stället för den mer traditionella uppsjungningen i sång använder en ackordrunda eller instrumental bakgrundsmusik för att öva på ”scat-improvisation”, som ett sätt att både värma upp rösten, få motivation och ”släppa lös kreativitet”. Även S1 beskriver att improvisation som ett uttalat moment kan bli inkluderad i övningen, men att det helt och hållet beror på om personen har lust för det den dagen och att den lusten väckts mer och mer med tiden. Nedan kommer vi beskriva hur informanterna använder improvisation i de olika momenten vi nämnt ovan.

I momentet *uppvärmning* används improvisation exempelvis som ett verktyg för att skapa lust eller hitta lämpliga uppvärmningsövningar för dagen. S5 beskriver att improvisationen

fungerar som ett verktyg under uppvärmningen för att skapa sångglädje och experimentera och S2 för att väcka kreativitet och lust.

Vidare används improvisation i momentet *teknik* som ett verktyg att använda sin röst på olika sätt. S5 beskriver att man som sångare i övning improviserar fram saker som ”ljud hit och dit” och att det genom den vägen går att hitta nya sångtekniker, melodier eller sound som kan anammas i sången. S1 beskriver: ”Det är inte improvisationen som grund utan det är vad som kommer ur det, typ kännedom kring skarvar, tonförråd [...] hela den biten liksom”. S1 menar hen att improvisationsövning kan bidra till ökade färdigheter i sång som exempelvis att lära känna rösten bättre, bli friare och snabbare samt ”hitta olika vägar” att ta sig an material. Detta kan jämföras med S3 som beskriver att det genom improvisation går att framkalla olika ljudbilder med rösten som kan användas som ett verktyg för teknik.

Improvisation i momentet *repertoar* används som ett verktyg för tolkning av musikaliska stycken. Improvisationen beskrivs då som ett sätt att ta reda på hur du vill tolka låten och göra den till din egen. S5 beskriver att hen använder improvisation när hen vill tolka och interpretera en låt, och det kan exempelvis vara att leka med olika känslouttryck.

Utöver övningsmomenten använder flera informanter improvisation som ett verktyg för komposition och de menar att begreppen är starkt förknippade med varandra. S4 ser de två delarna under ”samma paraply” och beskriver att improvisation används som ett verktyg när hen skrivet eget material. S1 beskriver att hen ofta använder improvisation som ingång till skapande eller att bieffekten av improvisationsövningen kan bli att hen får inspiration eller material till senare komponerande. S2 menar att improvisation är hens främsta ingång till att skriva musik genom att exempelvis improvisera över en ackordruna, spela in, lyssna på det och söka vidare inspiration. S1 och S3 nämner sångimprovisationssammanhang som S3 kallar för ”röstcirklar”. De beskriver det som att sångare står i en ring och arbetar med improvisation utifrån att sångarna lägger olika stämmor som passar till varandra och bygger upp ett ”groove”. Då kan det vara att en person börjar med att till exempel sjunga en basgång, någon snappar upp känslan och tonaliteten och sjunger något de anser komplettera det och så vidare. I sångcirkelarna är det stort fokus på att lyssna, experimentera och leka. De menar att detta börjar utifrån ingenting och att de tillsammans skapar en låt som slutprodukt, och att allt detta sker i improvisationen och skapandet i stunden – vilket vi tolkar som en typ av komposition.

5.5 Metoder för sånglig improvisation

I analysen framkommer det att de metoder för sånglig improvisation som informanterna fått uppleva genom sina lärare påverkat den initiala relationen till improvisation. Majoriteten lyfter att det är av stor vikt att läraren använder improvisationsmetoder som är gynnsamma för sångaren. En metod som flera informanter tagit upp som gynnsam är musikaliska byggstenar. Det handlar dels om hur improvisation kan delas upp utifrån exempelvis *rytm, sound, melodik, harmonik, ackord, språkbruk, dynamik* och *uppbyggnad*. Det kan då vara att en runda fokusera på *rytm* och vilket S1 förklarar som att fokusera på att ”putta och dra i fraseringen” på en låts text och melodi. Metoden handlar även dels om olika ledord som utgår från olika musikaliska byggstenar som *staccato* och *legato, intervallstorlek* eller *korta och långa fraser*. S1 hävdar även att det finns ett värde av att ”tjoppa upp det”, alltså att börja med mindre byggstenar som att ha ett snävt tonförråd åtminstone om sångaren är nybörjare. Även S5 beskriver att ta lite i taget och ”börja litet”, och S4 menar att det är bra att ”börja enkelt”.

Tre av fem informanter lyfter instrumental bakgrundsmusik och loopar som en bra metod för att öva sånglig improvisation. Dessa kan exempelvis vara från andra låtar från mobilapplikationen iReal eller Youtube, eller ackordrundor som spelats in i förväg. S5 menar att det ”mest effektiva är väl på något sätt om man får ha någon typ av loop som kan spela lite ackord runt omkring så slipper man tänka på det samtidigt som man sjunger”, men hen tillägger att det även finns en vinst i att spela samtidigt ibland också. S1 har fått uppmaning att inte spela samtidigt, ”sången sker för sig och spelet sker för sig”, och använder också bakgrundsmusik som ett arbetssätt att kunna fokusera på sången enbart. S2 använder detta i skapande eller som ett sätt att släppa loss kreativitet i övning. Hen beskriver: ”Jag väljer en ackordgång jag tycker är bra [...] sen så improviserar jag text och melodi i realtid.”

S4 berättar att hen ”först solar modalt²” när hen ska skapa ett solo, för att ”komma in i en stämning i en låt” och att hen kan stanna kvar på till exempel två ackord även om låten egentligen byter mellan fler ackord. På dessa ackord brukar hen sedan ”jobba lite med att hitta fraser som funkar där” och vidare bygga på med fler ackord.

S5 nämner att genom att utforska genom improvisation och prova sig fram skapas material som kan användas i framtiden. ”Det handlar ju bara om att skapa sig sin lilla bank, av idéer och fraser och så där”, tillägger hen. Även S4 säger att ”man får en bank av saker och det går ju att använda sedan i andra låtar”. Informanterna menar alltså att för att underlätta improvisationen

² Modalt: tonaliteten bygger på en kyrkotonart (Zangger Borch, 2019)

kan det vara användbart att samla på sig olika musikaliska fraser eller idéer som exempelvis en specifik tonföljd eller rytm.

S1 beskriver att improvisation ”handlar om att våga förhålla sig ut i någonting, sätta sina tidigare kunskaper på prov för att se om det finns någonting - om man kan plocka fram någonting ur ryggsäcken liksom”, vilket beskriver att improvisationen handlar om att använda sig av tidigare knep och didaktiska metoder som fungerat för en.

5.6 Centrala begrepp

Här beskrivs informanternas uppfattning av de centrala begrepp vi bad informanterna beskriva, om de har använt det i improvisationssammanhang och om de anser de vara användbara metoder för improvisation. Begreppen är: *lek*, *lust*, *närvaro*, *kommunikation* och *strikta ramar*.

5.6.1 Lek

Lek är ett begrepp som många informanter tagit upp i intervjuerna innan vi bad dem beskriva det mer specifikt. Samtliga informanter ser leken som en central del i improvisation och använder det själva. Ett exempel på detta ger S3 när hen berättar om hur det är i leken en sångare vågar prova saker och säger att ”då tror jag att det kan hända grejer”. Hen menar även att det kan hjälpa i själva sången då sångaren blir mindre ”instängd” i sin röst.

Flera informanter beskriver lek som ett sätt att göra improvisation kul och hur det kan avdramatisera och släppa stigmat kring improvisation. S5 påpekar dock hur lekfullhet inte behöver kopplas till just känslan ”kul” utan att leken kan användas för att hitta andra känslor. Hen menar att det inte bara handlar om att skoja bort det utan att det kan användas som ett verktyg för annat.

S4 menar att musik alltid egentligen ska vara en lek och att lek är ”en central del”. Hen blev introducerad till begreppet lek inom improvisation när hen började på en musikhögskola. Dock uttrycker hen att begreppet lek kan vara negativt laddat; att det kan tas oseriöst och att musiken ”tappar värde” om det är lekfullt.

5.6.2 Lust

Majoriteten ser lust som ett bra och stort begrepp inom improvisation. Informanterna menar att om det finns lust till att sjunga blir det även lättare och roligare att improvisera. S5 säger att ”bara jag har lust för att sjunga, då improviserar man lite” och menar även att lek och lust hänger ihop. S4 menar att den bästa typen av improvisation är när hen känner lust för det och bygger

på det. Hen säger att när hen får en impuls att: ”jag måste få sjunga det här nu. Nu hör jag någonting som bara måste få komma ut” så ger det ”sjukaste adrenalinkicken”. Hen fortsätter med att säga att den känslan dock inte är så vanlig.

Ett annat perspektiv på detta är att få andra att tycka det är roligt med improvisation. S3 berättar om hur hen fått andra att gå från att vara ”anti” till att tycka att det är ”skoj” och att genom tillit och tid lockas lust fram hos någon som inte kanske inte hade det från början. Hen menar att det även kan finnas en förtryckt lust och beskriver det som att deltagaren egentligen skulle tyckt att det vara kul men går in med en dålig attityd och ”ser bedrövad ut”.

Det går även att vända på det och S1 menar att om hen känner motsatsen, olust, blir det svårt att improvisera. Hen säger att ”om jag inte känner för att göra det så gör jag det inte” och att det krävs mycket känslomässigt för att ta sig an det. Hen säger även att improvisation är beroende av lust vilket även S2 menar: ”Det ska väl vara lustfyllt?”. Vår slutsats är att lek och lust är två begrepp som kan förknippas med varandra, att lust har en viktig påverkan på elevens motivation och mod och att leken är en metod för att framkalla detta – lek föder lust.

5.6.3 Närvaro

Detta var ett begrepp där vi fick lite olika svar från våra informanter, varav vissa har och andra inte har hört begreppet förknippat med improvisation. De som inte hört begreppet närvaro i dessa sammanhang lyfter ändå att närvaro är viktigt inom sånglig improvisation, vilket är ett perspektiv som delas av alla informanter. De som hört och använt det i improvisation har olika tankar om hur det tar sig i form i just improvisation; dels att vara i sig själv och ”känna det i sig” som S5 beskriver det, dels att kunna ta till sig det andra musiker gör och plocka upp det som händer i stunden. Det kan även kopplas med kommunikation enligt två informanter eftersom musiker måste vara både fysiskt och musikaliskt närvarande i improvisation. S2 menar att det tydligt märks om en medmusiker inte är närvarande i det som improvisatören gör, och att det är en hämmande påverkan på hens improvisation.

S4 jämför närvaro med scennärvaro – att vara närvarande i det hen gör – och ett slags fokus. Hen menar även att det kan vara ”läskigt” att vara närvarande när hen gör sologrejer och säger att ”man vill inte känna exakt allt man gör”.

5.6.4 Kommunikation

Alla informanter menar att kommunikation används mycket i improvisation och några menar att call and response³ är ett konkret exempel på kommunikation.

S5 säger att hen använder kommunikation i improvisationssammanhang genom att prata om förhoppningar med de hen improviserar med och genom detta ”dra ner ribban” och hen säger även att ”improvisation ska bara vara”. Hen nämner även hur i öppna improvisationsdelar någon får ”queuea in” nästa person som ska improvisera, alltså att visa antingen med sitt instrument eller med kroppen att det är nästa persons tur. S3 pratar om något liknande men då i en improvisations-ring. Hen berättar om den kommunikation som sker mellan sångarna för att skapa något tillsammans och när det fungerar bra kan det leda till något speciellt och coolt. Hen menar även att när sångarna kommunicerar kan de byta roller med varandra och prova olika saker; de snappar upp vad de andra gör och bygger vidare på det. Även S4 nämner det att bygga på varandras improvisation är kommunikation mellan musiker. Hen tycker dock att kommunikation kan vara ett lite luddigt begrepp och att det kan betyda olika saker för olika lärare.

S5 ger jazzmusiker som ett exempel på kommunikation. Hen menar att det är så öppet i deras spel och att de måste lyssna på varandra; om någon börjar spela framåt så hakar de andra på vilket kräver kommunikation.

S1 berättar om hur det kan vara ganska vanligt med sammanhang helt utan samspel och kommunikation med andra och att improvisation då blir en turordning där alla har sin tur och sedan sätter sig. Detta till skillnad från exempelvis ”två solister som håller på mot varandra” menar S1. Hen menar att då svarar de på varandras impulser vilket blir en kommunikation. Hen säger även att ”det är en kommunikation i hur jag uttrycker mig”, alltså att det blir ett uttryck av känslor som är icke-verbal.

S2 tar upp hur det även handlar om att lyssna efter sinnesstämningar och ”vilka de andra försöker gestalta” för att sedan kunna ställa frågor om ”vad vill vi säga med den här låten? Vilken dynamik har vi? Har vi samma underdelning?”.

5.6.5 Strikta ramar

Samtliga informanter har någon gång kommit i kontakt med att ha strikta ramar i improvisation och för det mesta tycker de att ramar är bra att ha för att underlätta improvisationen. Dock säger

³ Call and response beskrivs av Zangger Borch (2019) som: ”En sångare eller instrumentalist spelar/sjunger en fras som en annan sedan svarar på” (s.144)

S4 att det är bra att ha ramar men att sångaren ska få ta sig utanför dem. Hen menar att det kan vara skönt att ha något att falla tillbaka på om hen inte kommer på något men att det lätt kan bli ”rätt och fel” om hen inte får utforska utanför ramarna. Hen uttrycker att hen ibland får feeling och tycker att någon ton som är utanför ramarna är snygg och får hen då inte sjunga den kan det kännas begränsande.

S5 ser strikta ramar som ett bra sätt att komma in i improvisation. Hen menar att det kan behövas vägledning i början och att strikta ramar kan ge det. Hen säger att det annars lätt blir överväldigande, och att om det är för ”stort” kan det bli lite hur som helst. S3 säger även detta och menar att ”vissa behöver ju det lilla först för att få sin potential och då måste man ju verkligen bejaka”. Hen beskriver även hur det kan vara svårt att få önskat resultat utan ramar då hen gärna vill att det ska låta bra musikaliskt. Detta kan då uppnås genom att exempelvis bestämma harmoniken i förväg enligt S3.

S1 säger att ramar skapar frihet. Hen menar att ”begränsningar kan vara möjliggörande” och att om det till exempel finns ett tema så kan det bli lättare att bygga utifrån det temat än att börja från ingenstans.

S2 pratar om hur det kan vara bra med strikta ramar för att ”man som elev ska förstå att man inte behöver göra allt hela tiden” utan att det kan räcka med exempelvis ett par toner; ”Det går att få ett jättebra solo med bara två toner” säger S2. Detta kan, enligt S2, även leda till att eleven inte blir lika överväldigad då hen vet var hen ska lägga sitt fokus. Hen menar även att när eleven sedan ska improvisera igen vid ett annat tillfälle kan hen alltid gå tillbaka till dessa ramar då hen gjort det tidigare och kanske upptäckt att det räcker med två eller tre toner för att det ska bli bra.

5.7 Resultatsammanfattning

Sammanfattningsvis ser informanterna på improvisation som att göra något i stunden, kopplat till det musikaliska sammanhanget. Det behöver inte vara så mycket mer än att göra små musikaliska förändringar, uttrycka sig, få fram känslor, tolka eller leka med en låt. Det kan även vara skapande och komposition.

Rösten som instrument kommer med hinder och tillgångar i termer av att vara ett gehörsinstrument. Sångare har nära till känslor och fördelar i att skapa konstnärligt och personligt uttryck och rösten är ett starkt verktyg för att skapa och härma olika ljud på naturlig väg. Å andra sidan är rösten ett ”ovisuell” instrument som stundtals är svårnavigerad eftersom vi inte kan framkalla ett lika tillgängligt ljud som tangentinstrument. Därmed är sångare mer

bundna till att ”gå på känsla” som kan komma med fördelar och nackdelar utifrån den gehörs- och musicklärakunskap den enskilde sångaren besitter. Röstens anatomiska begränsningar påverkar sångarens i termer av exempelvis tonhöjd.

Improvisation används mer sällan som ett separat moment i övningen men desto oftare som ett verktyg inom övningsmomenten eller för att utveckla andra musikaliska förmågor som röstkänedom, interpretation eller spelglädje. Improvisation har haft en subtil och passiv plats i musikutvecklingen, men alltid funnits där på ett eller annat sätt.

De gånger improvisation nämns i negativ klang är när det är starkt kopplat till genre, normer, rätt och fel samt prestationsångest. När improvisation i stället ägnar sig åt att utforska, prova och leka utan att sångaren upplever konsekvenser av att misslyckas känner denne kreativitet, lust och spelglädje. Således har omgivningen, läraren och andra yttre faktorer en avgörande roll i hur sångaren upplever improvisationen.

Improvisationsmetoder som utgår från byggstenar och ledord är givande för den sångliga improvisationen, och kan vara att börja litet eller använda ett begränsat tonförråd. Sångaren behöver dock frihet i att få utforska bortom, och läraren behöver anpassa metoden utifrån vad som fungerar för den enskilde sångaren. Det är givande att skapa en trygg och tillåtande miljö där eleverna får känna lust, och att utgå från lekfullhet är en metod för att nå den miljön. Närvaro och kommunikation kan skapa goda förutsättningar för improvisation, men är inte lika viktigt som lekfullhet, trygghet och ramar.

6. Diskussion

I detta kapitel diskuterar vi vårt resultat, litteraturen och våra egna tankar och idéer utifrån de frågeställningar vi ställt i början av arbetet: Hur ser sångstudenter på improvisation med sång som instrument? Vilka hinder och möjligheter ser sångstudenter när det kommer till sånglig improvisation i lärande- och övningssituationer? Vilka metoder använder sångstudenter för sånglig improvisation i lärande- och övningssituationer?

6.1 Vad är improvisation?

Vi kan utifrån litteraturen och datainsamlingen dra en slutsats om att det finns en generell överensstämmelse kring hur begreppet improvisation kan definieras.

6.1.1 Begreppet improvisation

Ett perspektiv från resultatet är att improvisation är något som sker i stunden och är spontant, vilket kan jämföras med Nationalencyklopedin (u.å.), Fagius (2007) och Zangger Borchs (2019) beskrivningar av begreppet. Resultatet visar även att improvisation behöver förhålla sig till något som exempelvis tonalitet, vilket kan jämföras med Tilley (2019) som menar att det behövs någon typ av musikalisk grund för att kunna improvisera. I resultatet framkommer perspektivet att ”improvisation inte behöver vara så mycket” vilket betyder att improvisation kan vara att göra en liten förändring i en låt, något vi anser kan jämföras med Complete Vocal Institutes (2023) beskrivning av improvisation. Improvisation behöver inte vara mer än en utsmyckning i en låt, och kan exempelvis vara förändring av en melodi eller rytm (Complete Vocal Institute, 2023). Sammanfattningsvis visar resultatet på en generellt överensstämmande syn på improvisation som handlar om skapande, spontanitet och kreativitet, men informanterna har olika perspektiv på hur det används. Larsson (2019) beskriver improvisation utifrån styrt/struktur och fritt/spontant, där den första är lärarstyrd och kan innehålla förväntat resultat och den andra betonar elevstyrning utan förväntade resultat. Genom styrt/struktur syftar improvisationen till att utveckla speltekniska och praktiska kunskaper, och fritt/spontant syftar till sociala och kommunikativa processer. I processen av denna studie har ett nytt perspektiv nått oss som författare, nämligen att det intressanta inte handlar om *definitionen* av improvisation men snarare hur studenter och forskare beskriver vad improvisation *innebär* och vad som *förväntas* av musikern för att det ska räknas som improvisation.

Utifrån forskning och datainsamlingen kan vi se att improvisation är nära besläktat med komposition. Ordet skapande nämns av Fagius (2007) och Don Lind (2007) som en del av improvisation. Resultatet visar att majoriteten av informanterna använder improvisation som ett verktyg inom komposition och att komposition och improvisation kan ses under ”samma paraply”. Detta kan jämföras med Nettl (1974) som säger att improvisation och komposition är förknippade med varandra. Nettl (1974) menar till och med att i stället för att prata om improvisation och komposition som separata begrepp kan de benämnas som snabb och långsam komposition. Informanterna använder improvisationen för att hitta melodier, texter eller uttryck som de kan applicera i sitt komponerande. Komposition har alltid improvisation som utgångspunkt menar Beckstead (2013). Å andra sidan menar Sparti (2014) att det kan gå från andra hållet, det vill säga att improvisationen är ett sätt att vidareutveckla kompositionen. Från resultatet ser vi ett tydligare mönster i att improvisation används som verktyg för komposition än vice versa.

6.1.2 Improvisationens möjligheter

Samtliga informanter nämner improvisation som är subtil eller passiv och händer utan medvetenhet, till exempel när de nynnar eller småsjunger. Improvisation kan vara många saker men är utgångspunkten i allt musicerande. Trots detta anser majoriteten av informanterna att de inte aktivt övar på improvisation. I analysen tog vi fram temat *outtalad improvisation*, vilket vi menar är improvisationssammanhang där musikern inte aktivt ägnar sig åt improvisation som enskilt moment men snarare använder improvisation som ett verktyg för andra musikaliska färdigheter, vilket i sin tur gör att improvisationen känns subtil. Detta kan jämföras med Larssons (2019) beskrivning av improvisation utifrån *styrning/struktur* där improvisationen bidrar till att utveckla andra musikaliska förmågor. Ett exempel på detta är att informanterna omedvetet improviserar fram uppvärmnings- och teknikövningar som passar för stunden eller övningsmålet. Resultatet visar att informanterna använder improvisation för att tolka, experimentera eller göra en låt till ”sin egen”. Genom att leka med olika känslotillstånd, klangfärger, uttryck och ljudbildningar anser vi att improvisationen bidrar till konstnärligt och personligt uttryck. Improvisation kan vara ett verktyg för att stärka uttrycket i en låt (Complete Vocal Institute, 2023) och med röstens breda palett med ljudbildningar skapas möjligheter för konstnärligt uttryck (McLean, 2021). Don Lind (2007) lyfter att improvisation bidrar till konstnärligt uttryck vilket kan jämföras med Larsson (2019) som beskriver att genom meningsskapande gruppimprovisation kan elever få möjlighet att uttrycka expressivitet. Det kan även gå andra hållet, det vill säga att olika känslouttryck kan användas som ingång för att

improvisera (Complete Vocal Institute, 2023) – något vi kan koppla till resultatet som visar att leka med känslotillstånd kan användas som metod för att experimentera med låtar.

6.2 Den statiska och dynamiska synen på improvisation

Vi har i vår analys tagit fram två begrepp kopplade till improvisation: *statisk syn* och *dynamisk syn*. Detta eftersom informanterna uppvisar en utveckling i deras syn på improvisation, då majoriteten tidigare besuttit den statiska synen men idag besitter en mer dynamisk syn. Däremot finns fragment av den statiska synen kvar hos samtliga informanter i vissa improvisationssammanhang. Den statiska synen innefattar att improvisation kopplas till normer, prestation samt rätt och fel. Den dynamiska synen ser på improvisation som ett större begrepp där den, i trygga sammanhang, skapar möjligheter för frihet, kreativitet, lekande och utforskande.

6.2.1 Improvisation som hämmande eller gynnande

Resultatet visar att när musikern eller omgivningen skapar fördomar om vad som anses vara bra eller dålig improvisation, ökar musikerns prestationsångest och kreativiteten stryps. Det är först när informanterna pratar om improvisation kopplat till normer eller genre som ämnet berörs med *negativ klang*. Det kan exempelvis vara att improvisation tillhör jazzgenren, är en medfödd förmåga eller ska vara på ett visst sätt som exempelvis ”scat-song”. Vi anser att detta är ett exempel på ett statiskt synsätt på improvisation, där det förknippas med exempelvis jazz som en genre där musikern inte är värdig att delta om den inte har goda musikaliska kunskaper. Improvisation utifrån detta synsätt har hämmande konsekvenser för musikerns spelsglädje och musikaliska utveckling. Vårt resultat visar att informanterna stundtals besitter eller tidigare har besuttit värderande tankar om improvisation. De uttrycker att improvisation är läskigt eller jobbigt i sammanhang som inte är trygga eller där det finns normer för improvisation. Detta kan jämföras med Larsson och Georgii-Hemming (2020) som uttrycker att lärarna i deras studie uppvisar en normativt laddad syn på improvisation, i termer av att de inte anser sig ha tillräckligt med kunskaper om ämnet, och därmed riskerar att avstå från att inkludera detta i undervisningen. Flera av informanterna nämner jazz som en genre där improvisation kan innebära dessa normer. Detta kan jämföras med Beckstead (2013) som menar att många förknippar improvisation med jazz och att improvisation stundtals även förknippas med rädsla. Även Larsson och Georgii-Hemming (2020) beskriver att lärarna i intervjuerna förknippar improvisation till genrerna jazz och blues, och att många anser sig ha låga kunskaper i dessa

genrer. Vidare kan detta jämföras med Complete Vocal Institute (2023) som hävdar att många anser att improvisation är en medfödd förmåga. Vi menar att dessa exempel från litteraturen uppvisar vad en statisk syn på improvisation kan innebära.

Resultatet visar att samtliga informanter idag har en god relation till improvisation och vi menar att detta beror på deras numera dynamiska synsätt. När improvisation utgår från nyfikenhet, utforskande och skapande får det en positiv klang, och vi menar att detta är vad som skapar det dynamiska synsättet. Detta synsätt betyder dock inte att läraren ska sluta utmana eller ha förväntningar på sina elever utan snarare att ge eleverna den trygghet och de verktyg som behövs för att skapa en miljö som förutsätter risktagande. I resultatet lyfts vikten av det trygga och tillåtande rummet för att improvisatören ska ha utrymme att våga improvisera. Detta är något vi jämför med Larsson och Georgii-Hemmings (2020) studie där lärare uttryckte att det behövs ett tillåtande och förlåtande klimat att improvisation ska möjliggöras i klassrummet. Resultatet visar att detta klimat är väsentligt för att i sin tur skapa goda förutsättningar för improvisation, där deltagarna vågar experimentera. Detta överensstämmer med Schenck (2000) som belyser att lustfyllt lärande förutsätter ett samspel mellan roliga och kvalitativa undervisningssituationer, och kan vidare jämföras med Beckstead (2013) som lyfter vikten av att läraren lägger upp undervisningen så att improvisationen inte förknippas med rädsla men snarare gynnar deras utveckling.

6.2.2 Förhållningssätt

Vilka förhållningssätt är viktiga för att ett klimat där improvisationen är gynnsam för elevernas självförtroende och lärande samtidigt som läraren har en målbild? Utifrån resultatet ser vi att det är av stor vikt att läraren skapar en miljö där eleverna känner sig trygga och skapar lustfyllda förutsättningar för deltagande. Larsson och Georgii-Hemming (2020) lyfter tre didaktiska förhållningssätt som de tagit fram i sin studie. Dessa är processinriktat, ämnesinriktat och bildningsinriktat fokus. Det förhållningssätt som vi anser förknippas mest med vårt resultat är det processinriktade fokuset. I resultatet lyfts gynnsam improvisation som en ”verkstad”, där deltagaren får möjlighet att prova sig fram, ta risker och utforska kreativitet tillsammans med andra. Målet är improvisationen i sig, och det finns inga rätt och fel. Utifrån det dynamiska synsättet blir improvisationen ett sammanhang med lekfull ingång utan negativa konsekvenser, som prestationsångest eller känsla av misslyckande. Processinriktat fokus betonar sociala och utforskande faktorer och vikten läggs på processen i sig, med målet att låta eleverna kommunicera och utforska sig själva och sin omvärld (Larsson & Georgii-Hemming, 2020). Att fokusera på processen snarare än resultatet lyfts även av Nachmanovitch (1990), Sparti

(2014) och Berkowitz (2010). Vi kan å andra sidan konstatera att ett ämnesinriktat fokus kan vara användbart när improvisationen används som ett verktyg för att utvecklas på sitt instrument. Informanterna använder exempelvis improvisation i övningen som ett sätt att få bättre sångteknik eller för interpretation, och mer sällan som ett eget moment. Enligt Larsson och Georgii-Hemming (2020) används det ämnesinriktade fokuset när improvisationens mål är att utveckla speltekniska eller andra musikaliska förmågor kopplat till läroplan. I resultatet framkommer det att informanterna inte har ett bildningsinriktat fokus. Detta fokus beskriver Larsson och Georgii-Hemming (2020) som att eleverna i symbios med improvisationen även utvecklas i andra ämnen i eller utanför skolan. Vi anser att samtliga didaktiska förhållningssätt kan ha en givande plats i undervisning, men jämfört med resultatet verkar det processinriktade fokuset vara ett givande förhållningssätt för att uppnå en dynamisk syn på improvisation, där improvisationen är utforskande och kan användas som verktyg för andra musikaliska mål.

Informanterna har inte lyft huruvida det är av vikt att läraren har förväntningar på eller mål för improvisationen, varken låga eller höga. Däremot hävdar de att det är mycket väsentligt att undervisningssituationerna är lustfyllda samt att de väcker engagemang och självförtroende hos eleverna. Schenck (2000) lyfter att läraren kan ha instrumentala, musikpedagogiska och allmänna mål, och lyfter att den mest givande undervisningen har en symbios dem emellan. Han menar att ”personlig tillfredsställelse” samt ”kvalitet i det instrumentala spelet” (Schenck, 2000, s.35) ska gå hand i hand och på så sätt gynna varandra. Vidare menar han att en balans mellan roliga och kvalitativa undervisningssituationer möjliggör lustfyllt lärande.

Det framkommer i resultatet att lyckad improvisation är ett sammanhang där eleverna vågar slänga sig ut och musikaliska risker. Detta kan jämföras med Larssons (2019) syn på meningsskapande processer som sker när mellanrummet mellan det osäkra och det säkra överbryggas, genom att eleverna lär sig hantera utmaningar. Att nå mål genom estetiskt undersökande processer skapar tillfredsställelse som i sin tur bidrar till meningsfullhet och Larsson (2019) menar att gruppimprovisation är ett exempel på detta.

I resultatet lyfts en typ av gruppimprovisation som i resultatet nämnts som ”sångcirkel”, där eleverna tillsammans kommunicerar med rösten och skapar något från grunden med lekfull improvisation som utgångspunkt. Detta kan förknippas med Larsson (2019) som menar att transaktionella sammanhang handlar om att deltagarna genom ett möte i improvisationen får uttrycka ”expressivitet, agens och responsivitet” (s.126) vilket är ett exempel på en meningsskapande process. Don Lind (2007) menar att improvisation, en samklang av en skapandeprocess med färdighetsträning, bidrar till konstnärlig utveckling. Vi menar att ovan nämnda perspektiv på improvisation utifrån ett dynamiskt synsätt kan förknippas med Larssons

(2019) syn på improvisation utifrån ett fritt/spontant förhållningssätt, som fokuserar på sociala och kommunikativa samtal.

Resultatet visar att det är av vikt att eleverna får en jag kan-känsla, något som återfinns hos Schenck (2000). Han lyfter vikten av att både skapa förebildande undervisningssituationer som blandar gammalt med nytt. Genom att stundtals låta eleverna ägna sig åt det de behärskar och inte ständigt fokusera på svårigheter kan eleven få nå ett flöde i spelet samtidigt som den får en upplyftande känsla (Schenck, 2000). Även Beckstead (2013) belyser risker med att skapa för komplexa uppgifter i improvisation då det kan skapa otrygghet och rädsla hos eleverna, men att med struktur kan skapa bekvämlighet. Vi menar utifrån resultatet och litteraturen att improvisation kräver extra engagemang från läraren eftersom ämnet stundtals är stigmatiserat utifrån den statiska synen och att detta skapar större krav på att läraren formar undervisningssituationer där eleverna får upprepa vad de kan och känna flöde och lust.

Hur skapar vi lust och engagemang hos eleverna? Resultatet och litteraturen lyfter leken som en didaktisk metod för detta. Resultatet belyser lek från två håll: improvisation utifrån lek som metod och improvisation som ett verktyg för att nå lekfullhet i musikaliska sammanhang. Både resultatet och Schenck (2000) visar att lek kan föda lust, och vi kan utifrån resultatet konstatera leken och lekfullhetens betydelse för lustfylld improvisation. Lek skapar förutsättningar för kreativitet (Schenck, 2000; Nachmanovitch, 1990) och är den en viktig aspekt för människans utveckling (Schenck, 2000; Don Lind, 2007). Genom leken får människan använda sin personlighet (Nachmanovitch, 1990), utforska sig själv och omvärlden (Schenck, 2000) och väcka engagemang och lust i musikaliska sammanhang (Don Lind, 2007). Vi uppmanar varmt till vidare forskning att fortsätta undersöka dessa aspekter, då vi anser att det finns relativt lite vetenskaplig forskning som styrker detta – något som i sin tur påverkar vår studies trovärdighet.

6.3 Improvisationens tillgänglighet

Det råder delade meningar om hur lättillgängligt improvisation är. Resultatet visar att improvisation, till viss del, är utgångspunkten i allt musicerande och med det tankesättet menar vi att improvisation är något alla gör i termer av *outtalad improvisation*. Detta stöds även av Lewis och Pierkut (2016) och Whittall (2011) som menar att det kan vara svårt att se skillnad på vad som är improvisation och vad som inte är det. Sparti (2014) menar även att det inte går att göra fel i improvisation vilket stärker detta tankesätt.

I resultatet lyfts medhörning, både rumsligt och som instrumentets återkoppling, som ett potentiellt hinder i improvisation. Informanterna uttrycker att om de inte hör sig själva blir det

väldigt svårt att improvisera i exempelvis en ensemblesituation. Flera informanter pratar om hur det i sång inte går att ”ta på” sitt instrument utan att de i dessa sammanhang måste förlita sig på sin hörsel och sitt gehör. Det egna gehöret är något samtliga informanter nämner och hur det är av vikt att ha bra gehörskunskaper. Det är enligt Pressing (1984; 2001) svårt att improvisera på sång och speciellt med ett avancerat tonmaterial då sångaren endast har hörseln och sin proprioception att förlita sig på. En informant säger att det kan bli falska och sura toner vid sång till skillnad från till exempel en pianist som kan trycka på sina tangenter. McLean (2021) nämner intonation som en aspekt i utvecklingen inom improvisation och detta är något som kräver ett relativt bra gehör. Av den information vi samlat in har vi kunnat konstatera att det inom sång nästan alltid krävs en förkunskap av till exempel gehör för att kunna improvisera. Även McLean (2021) skriver att ju större kunskap sångaren har om sångens instrument och de anatomiska aspekter som påverkar sången desto lättare är det att vara flexibel med instrumentet i exempelvis improvisation. Det är många informanter som uttrycker att vi inte har några ”knappar att trycka på” i sång och Pressing (1984; 2001) nämner att många instrumentalister har det visuella till sin hjälp till skillnad från sångare. En informant menar att en sångare måste höra tonen inom sig för att sedan kunna framkalla den jämfört med en annan instrumentalist som ”kan trycka på en knapp, och så kommer det en ton”.

Ytterligare en påverkande faktor, från resultatet, är att sången är ett otroligt personligt instrument och att det därtill är nära förknippat med prestationsångest. Mondanaro och Nicholas-Curnutte (2023) menar att sång blivit en slags tävling i samband med att det uppkommit många stora sångtävlingar så som Idol och The Voice. Sången kopplas ofta även till professionella sångare och sångerskor och det nästan blir omöjligt att inte jämföra sig med dem (Mondanaro & Nicholas-Curnutte, 2023). Complete Vocal Institute (2023) skriver att många tror att improvisation är en ”natural ability” och vi menar att detta tillsammans med Idol och professionella sångare kan bidra till de höga förväntningar och den prestationsångest informanterna beskriver. Här tänker vi som framtida musiklärare att det är en del av vårt arbete att se till att våra elever inte känner att de inte kan sjunga eller improvisera på grund av att de jämför sig med någon som gjort detta mycket längre än de har. Inte heller vill vi att våra elever ska ha en *statisk syn* på improvisation som innebär något de antingen *kan* eller *inte kan*. Vi behöver även arbeta mycket med gehöret eftersom det är en så stor del i sången som instrument.

I både den litteratur vi läst och i våra intervjuer har det nämnts *byggstenar*. Resultatet lyfter olika musikaliska byggstenar som exempelvis korta eller långa fraser, rytmen och ett snävt tonförråd. Dessa byggstenar är något som sedan kan användas i improvisation. Det kan även vara musikaliska ledord som utgår ett ”fokus” för improvisationen som exempelvis

känslotillstånd som glad/ledsen. Enligt resultatet kan det vara givande att skapa sig en "bank" med olika idéer, fraser och annat som sedan kan användas vid improvisation. Berkowitz (2010) betonar vikten av byggstenar i improvisation och hur dessa behöver internaliseras för att kunna lära sig att improvisera. Även Nettl (1974) menar att det behövs byggstenar för att kunna improvisera och han delar in dem i två kategorier; teoretiska och musikaliska. Berkowitz (2010) menar att du med hjälp av byggstenar kan bygga en bank av kunskap som sedan, efter att du organiserat och förfinat det, kan plockas fram i improvisationen. Complete Vocal Institute (2023) menar att genom att ha övat in fraser i muskelminnet kan improvisationen hjälpas och fraserna kan sedan användas intuitivt. Byggstenar är något vi kan se som viktigt och väsentligt genom den forskning vi läst och de berättelser vi fått från informanterna. Att hjälpa elever att bygga upp en bank med fraser och idéer samt hjälpa dem med improvisationens byggstenar ser vi därför som en didaktisk metod som vi som framtida musklärare kan använda i vår undervisning. Vi menar att denna bank är särskilt väsentligt för sångare eftersom de besitter ett gehörsinstrument. På så sätt har sångaren inte mycket mer att förlita oss på än det muskelminne, gehörskunskap, känsla och självförtroende den har för tillfället.

Enligt resultatet är improvisation inte lustfylld när det finns förväntningar och rätt och fel. När eleven har en idealbild av vad det innebär kan det leda till att hen blir låst. Vi menar att det då är givande att börja litet och enkelt och med ramar skulle förväntningarna och prestationsångesten kunna sänkas. Detta är en didaktisk metod som återkommande nämns i resultatet; att ramar har en möjliggörande effekt på improvisation, eftersom eleven har något att förhålla sig till och en trygg punkt i musicerandet. Beckstead (2013) menar att i improvisationsuppgifter behövs struktur för att eleven ska känna sig bekväm och uppgifterna bör inte vara för komplexa. Larsson (2019) menar att improvisation utifrån *styrning/struktur* kan innehålla ramar och begränsningar och är således lärarstyrd. Det finns dock enligt resultatet en vikt att låta eleverna utforska utanför dessa ramar för att inte återigen hamna i "rätt och fel" vilket kan jämföras med Beckstead (2013); för mycket struktur kan hämma kreativiteten. Resultatet visar att begränsningar är möjliggörande men det måste finnas spelrum för kreativiteten. Detta kan jämföras med Berkowitz (2010) som skriver att det inte går att improvisera utan begränsningar. Sammanfattningsvis kan vi ur resultatet konstatera att ramarna har en god effekt på improvisation om eleven känner sig låst eller är oerfaren. Detta kan jämföras med Don Lind (2007) beskriver ramar som en metod för improvisation, men att eleverna med högre musikalisk nivå ofta kräver färre ramar än elever på lägre nivå. Här blir lärarens roll viktig i att låta den som improviserar utforska sitt musicerande och reflektera över på vilka sätt ramar kan vara givande eller hämmande. Det behövs alltså, enligt oss, ramar för

att ge den som ska improvisera möjligheter till en slags trygghet men det är även viktigt att läraren kan släppa på dessa ramar för att inte hämma den kreativitet som eleven utforskar i stunden. Vår slutsats utifrån litteratur och resultat är att ramar som improvisationsmetod kan vara ett givande arbetssätt framför allt om eleverna besitter lägre musikalisk nivå eller befinner sig i ett sammanhang där det finns psykosociala aspekter som påverkar gruppdynamik eller rummets trygghet. Ju tryggare gruppen är och ju högre musikalisk nivå eller självförtroende eleverna besitter, desto mer utrymme finns det för dem att våga vara kreativa, utforska och ta risker. I vissa sammanhang kan ramar stundtals vara onödiga eller i värsta fall hämma den kreativiteten, något som kan jämföras med Don Lind (2007) som menar att ramar kanske inte alls är nödvändigt för elever med högre musikalisk nivå.

6.4 Slutsatser

Vi som författare delar samma bakgrund och erfarenhet av improvisation där ämnet förknippades till en negativ klang. Dessa negativa erfarenheter, och statiska syn, kommer bland annat från gymnasiet. Vi har själva ansett ämnet vara stigmatiserat, svårt och jobbigt och hade förutfattade meningar om att våra informanter skulle dela detta eftersom vi har liknande erfarenheter. Flera av våra informanter har samma upplevelse från gymnasiet men har ändå visat en annan, mer positiv och dynamisk, syn på improvisation. Några informanter har uteslutande haft en god relation till ämnet, och improvisation är enligt dem något de använder hela tiden. Detta gav arbetet en ny riktning och en otroligt intressant studie där vi som författare fick med oss många viktiga och fina aspekter på sånglig improvisation och det framtida läraryrket.

En stor del av informanternas nuvarande syn på improvisation beror på lärares metoder för och även inställning till improvisation. Omgivningen spelar roll i hur vi tänker på improvisation men även våra egna tankar. Utifrån den undervisningsmiljö läraren utformar skapas olika förutsättningar för improvisation. Om läraren själv besitter en statisk syn på improvisation eller undervisar på ett sätt som ger eleverna det, skapas sämre förutsättningar för improvisation med positiv klang och vice versa. Det är av stor vikt att läraren anpassar undervisningen och den musikaliska nivån så att samtliga elever i gruppen får möjligheter att delta och vara kreativa för att sedan känna meningsfullhet.

Den sångliga improvisationen innebär hinder respektive möjligheter för den enskilda sångaren i termer av musikalisk nivå, anatomiska begränsningar och yttre faktorer. Sånglig improvisation är särskilt svårt eftersom instrumentet i sig är "ovisuell" och sångaren får förlita

sig mer på känsla och gehör än det taktila sinnet. Det framkommer att ju högre instrumenttekniska och musikteoretiska kunskaper sångaren har desto större möjligheter skapas för fri och kreativ improvisation. Det finns en skiljelinje i improvisationens lättillgänglighet utifrån att den enligt vissa forskare kräver förkunskaper och enligt andra inte behöver vara mer än skapande och tolkande. Även om improvisation inte alltid är ett vedertaget moment i undervisning eller övning använder den enskilda sångaren improvisation som ett verktyg för andra musikaliska ändamål. Detta kan vara att utveckla personligt eller konstnärligt uttryck, få bättre speltekniska kunskaper eller skapa spelglädje.

Våra informanter har även uttryckt att de ser på komposition och skapande som en form av improvisation. Detta är ett nytt perspektiv på improvisation för oss författare som sett dessa som två separata musikaliska moment. Även Nettle (1974) och Sparti (2014) delar uppfattningen om att improvisation och komposition hänger samman med varandra. Nettle (1974) beskriver det som snabb och långsam komposition. Detta perspektiv på improvisation, som i grunden handlar om att skapa och att vara kreativ, ser vi som något oerhört användbart för vårt framtida läraryrke.

Vi som författare har tidigare förknippat improvisation med specifika genrer, och både studiens resultat och litteraturen har visat att det inte alls behöver vara så. Nettle (1974) tar exempelvis upp klassiska kompositörer som Schubert och Beethoven och beskriver hur, om nu improvisation och komposition är kopplat till varandra, Schubert improviserat fram sina stycken genom snabb komposition. Även våra informanter har beskrivit hur de sett på improvisation som något som hör hemma inom vissa genrer. Samtidigt berättar många om hur improvisationen genomsyrar väldigt mycket av deras musicerande. Detta har lett till en ny insikt för oss som författare som alltid tänkt att improvisation är något specifikt och svårt. Nu kan vi se att mycket av vårt eget musicerande kan räknas som improvisation och att det inte behöver vara ett omfattande moment utan det kan vara att exempelvis tolka en låt. Detta är sedan något vi som framtida musiklejare kan förmedla vidare till våra elever.

Utifrån studiens resultat ser vi att metoder som utgår från lekfullhet, expressivitet och ramar kan ha goda konsekvenser på sångares möjligheter för och lust till improvisation. Leken är en viktig del av människans utveckling och ett sätt att väcka lust. Genom att låta elever få prova sig fram och våga ta risker i trygga rum får eleverna utvecklas socialt och musikaliskt. Med hjälp av ramar och att arbeta med små byggstenar skapas möjligheter för alla att improvisera oberoende av vilka förkunskaper de besitter. Vår slutsats är att ramar har godare konsekvenser ju lägre musikalisk nivå deltagaren har, men kan även vara en gynnsam didaktisk metod för att

skapa handlingsutrymme och självförtroende hos deltagarna, då begräsningar kan skapa möjligheter.

6.5 Metoddiskussion och förslag på vidare forskning

Vi anser att den valda forskningsmetoden för studien gav ett lyckat resultat, eftersom den möjliggjorde en djup undersökning av sångstudenters perspektiv på ämnet sånglig improvisation. En god kvalitativ forskningsmetod innebär en specifik och avgränsad studie, vilket har påverkat den arbetets omfattning. En annan anledning till dessa avgränsningar är att arbetet görs under en tidsram som vi behöver förhålla oss till. Det finns mycket inom vårt valda ämne som inte fick plats i detta arbete och som skulle vara intressant att forska vidare på. Detta lämnar oss som författare hungriga på nya perspektiv för vidare forskning.

Vi har i denna studie till exempel exkluderat genusperspektivet på grund av arbetsbelastningen. I intervjuerna nämndes genusfaktorer i samband med improvisation ett par gånger, men eftersom våra frågeställningar inte berör genus har vi valt att utelämna detta från resultatkapitlet. Utifrån erfarenhet och intervjuerna menar vi att genusperspektivet är en viktig faktor för normer och gruppdynamik, och att informanternas genus således kan ha en åverkan på deras upplevelser av improvisation. Vi har i denna studie valt att könsneutralisera våra informanter för att säkerställa deras anonymitet och för att avgränsa arbetet till sånglig improvisation och dess didaktiska metoder. Med detta menar vi dock inte att genusperspektivet inte är av vikt för studien. Vi menar snarare att genusperspektivet är så pass viktigt att det behöver en studie som endast avser sig undersöka just det, och att vi i detta arbete inte kunnat göra det med rättvisa med anledning att studien hade blivit för omfattande. Vi ser en vikt i vidare forskning om genusperspektiv på sånglig improvisation och uppmanar det varmt för framtiden. Ett förslag på en frågeställning skulle kunna vara: Hur påverkas sångstudenters möjligheter till och erfarenhet av improvisation utifrån ett genusperspektiv? Denna typ av frågeställning hade kunnat lämpa sig för samma urval som denna studie har, det vill säga musikhögskolestudenter, och hade kunnat undersökas med hjälp av antingen en kvantitativ eller kvalitativ metod beroende på studiens syfte.

Mycket av den forskning vi läst om improvisation har även handlat om jazz. Vi skulle vilja se mer forskning på improvisation inom andra genrer. Vi valde att inte gå så mycket djupare in på just genrer och hade inga specifika frågor kring det i vår intervjuguide. Det hade varit intressant att göra en enkätundersökning på hur olika instrumentalister ser på improvisation förknippat till olika genrer.

Den forskning vi hittat står på två avskilda poler, varav ena handlar om barn och andra handlar om jazzmusiker på hög musikalisk och akademisk nivå. Vi saknar forskning om mellantinget, som exempelvis sånglig improvisation med högstadie- eller gymnasieelever eller sångelever på grundläggande musikalisk nivå. Därmed hade en intervjustudie som riktar sig till dessa målgrupper kunnat lämpa sig, för att förstå dessa målgruppers erfarenheter av ämnet.

Vi ser en bristande tillgång till forskning som handlar om lekfullhet och lek förknippat till improvisation, utifrån en målgrupp som inte är barn. Den litteratur vi anser vara relevant för detta arbete är populärvetenskapliga böcker eller metodböcker, vilket sänker trovärdigheten och tyngden i studien. Däremot visar resultatkapitlet att lekfullhet även på musikhögskolenivå är oerhört relevant, och uppmanar därmed varmt till vidare forskning inom området lek i improvisation.

Referenser

- Beckstead, D. (2013). Improvisation: Thinking and Playing Music. *Music Educators Journal*, 99(3), 69–74. <http://www.jstor.org/stable/23364264>
- Berkowitz, A. (2010). *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199590957.001.0001>
- Bryman, A. (2018). *Samhällsvetenskapliga metoder*. (3:e upplagan). Liber.
- Christoffersen, L. & Johannessen, A. (2015). *Forskningsmetoder för lärarstudenter*. Studentlitteratur.
- Complete Vocal Institute. (2023). *Complete Vocal Technique* (Version 2.1.0) [Mobilapplikation]. Författare: Cathrine Sadolin. App Store. Hämtad från <https://apps.apple.com/se/app/complete-vocal-technique/id1217857017>
- Don Lind, H. (2007). Musik och rörelse hör ihop! I G. Fagius (Red.), *Barn och sång – om rösten, sångerna och vägen dit* (s.90–99). Studentlitteratur.
- Fagius, G. (2007). Ordlista. I G. Fagius (Red.), *Barn och sång – om rösten, sångerna och vägen dit* (s.169–172). Studentlitteratur. <https://nrme.no/index.php/nrme/article/view/2636/4632>
- Larsson, C. & Georgii-Hemming, E. (2020). Improvisation i musikundervisningen – Tre lärares didaktiska förhållningssätt. *Nordic Research in Music Education*, 1(1), s. 80–102.
- Larsson, C. (2019). *Att lära genom improvisation – en didaktisk studie i grundskolans musikundervisning*. [Doktorsavhandling, Örebro universitet]. DiVA. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1359697/FULLTEXT01.pdf>
- Lewis, G. E., & Piekut, B. (2016). Introduction: On Critical Improvisation Studies. I G.E. Lewis & B. Piekut (Red.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Volume 1* (s.1-36). Oxford Handbooks. Oxford Academic. <https://doi.org.ludwig.lub.lu.se/10.1093/oxfordhb/9780195370935.001.0001>
- McLean, J. (2021). *A Study in Effective Teaching Methods for Jazz Voice Technique in Higher Education* [Doktorsavhandling, University of Northern Colorado]. UNCOpen. <https://digscholarship.unco.edu/dissertations/754>
- Mondanaro, J., & Nicholas-Curnutte, E. (2023). The Voice Essential: Exploring Oral Traditions in the Study of Vocal Improvisation. *Music Therapy Perspectives*, 41(2), 107–113. <https://doi.org/10.1093/mtp/miad009>
- Nachmanovitch, S. (1990). *Spela fritt: improvisation i liv och konst*. Bo Ejeby Förlag.

- Nationalencyklopedin. (u.å.). Improvisation. I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 12 februari 2024 från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/enkel/improvisation>
- Nettl, B. (1974). Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly*, 60(1), 1–19. <http://www.jstor.org/stable/741663>
- Pressing, J. (1984). Cognitive processes in improvisation. I W.R. Crozier & A.J. Chapman (Red.), *Cognitive processes in the perception of art* (s. 345–363). Elsevier Science Limited.
- Pressing, J. (2001). Improvisation: methods and models. I J. Sloboda (Red.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (s. 129-156). Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508465.003.0007>
- Schenck, R. (2000). *Spelrum: en metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger*. Ejeby. Skolverket. (2022). *Musik* [Ämnesplan]. Hämtad 7 januari 2024 från <https://bit.ly/3TIZc3m>
- Sparti, D. (2014). On the Edge: A Frame of Analysis for Improvisation. I G.E. Lewis & B. Piekut (Red.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Volume 1* (s.182-201). Oxford Handbooks. Oxford Academic. <https://doi-org.ludwig.lub.lu.se/10.1093/oxfordhb/9780195370935.001.0001>
- Tilley, L. A. (2019). *Making it up together – the art of collective improvisation in Balinese music and beyond*. The University of Chicago Press.
- Whittall, A. (2011). Improvisation. I *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press. Hämtad 9 januari 2024 från <https://www-oxfordreference-com.ludwig.lub.lu.se/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-3400>
- Zangger Borch, D. (2019). *Stora sångguiden: vägen till din ultimata sångröst*. (4. rev. uppl.) Notfabriken.

Bilagor

Bilaga 1: Samtyckesblankett

Härmed undertecknar jag mitt samtycke till att medverka i en intervjustudie genomförd av Vilma Hallengren och Fredrika Hjalmarsson. Intervjun fungerar som den kvalitativa datainsamlingen till examensarbetet i kursen Självständigt arbete 2:2. Undersökningen syftar till att ta reda på sångares relation till och erfarenheter av sånglig improvisation, för att kunna ta reda på vilka metoder som ur ett didaktiskt perspektiv kan vara användbara i lärandesituationer.

Mina personuppgifter kommer att samlas in men inte publiceras, och jag garanteras fullständig anonymitet i den publicerade studien. Datan från intervjun kommer spelas in via telefon, i syfte att författarna ska kunna lyssna igen, men kommer att vara låst för allmänheten. Efter publiceringen av arbetet kommer inspelningar och anteckningar att raderas. Informationen som samlas används enbart till studiens kvalitativa forskningsmetod, för att se om resultatet stärker studiens frågeställningar. Jag kan när som helst ångra eller avbryta min medverkan.

Genom min underskrift bekräftar jag mitt samtycke till och att jag tagit del av informationen om behandling av personuppgifter, och Vetenskapsrådets forskningsetiska principer, som säger att

- medverkan baseras på samtycke och detta samtycke kan när som helst återkallas. Alla som tillfrågas har alltså rätt att tacka nej till att delta, eller (om de först tackar ja) rätt att avbryta sin medverkan när som helst, utan några negativa konsekvenser.
- deltagarna kommer att aidentifieras i det färdiga arbetet.
- materialet kommer enbart att användas för aktuell studie och kommer att förstöras när denna är examinerad.

Datum

Underskrift

Namnförtydligande

Författare:

Vilma Hallengren - vi8672ha-s@student.lu.se

Fredrika Hjalmarsson - fr4714hj-s@student.lu.se

Handledare:

Adriana Di Lorenzo Tillborg - adriana.di_lorenzo_tillborg@mhm.lu.se

Bilaga 2: Intervjuguide

Inledning

- Kan du berätta lite om dig och vilken utbildning/inriktning du går?

Begreppstolkning

- Vad betyder begreppet improvisation för dig?
 - Hur ser det ut i sång?

Erfarenhet, relation och upplevelser

- Kan du berätta lite om dina erfarenheter av improvisation i olika lärandesituationer ex: sånglektioner, ensemble?
- Hur mycket erfarenhet har du av improvisation i ditt eget övande/fritid?
- Hur ser din relation till improvisation ut?
 - Har den förändrats, i så fall hur och när?
 - (Om negativt) Varför var det jobbigt/svårt tror du?
 - (Om positivt) Vad tror du ligger till grund för det?
- Hur mycket plats får improvisation i dina lektioner eller i ditt övande?
 - Har det förändrats under åren som gått?
- Har du stött på möjligheter i sånglig improvisation?
 - Om ja, vilka möjligheter?
- Har du stött på hinder i sånglig improvisation?
 - Om ja, vilka hinder?
- Hur ser det ut när du arbetar med improvisation?
 - Hur går det till?
- Har improvisationen haft en naturlig del i ditt lärande i sång?
 - Kan du berätta mer om hur det har sett ut?

Metoder

- Vilka metoder har du tyckt varit gynnsamma för dig när du improviserar i sång?
 - Varför tror du att de var gynnsamma för dig?
- Har du stött på metoder som du tyckt inte fungerat bra för ditt instrument?
 - Kan du berätta om dem och varför de fungerat mindre bra för dig?

Vi kommer nu att säga ett par begrepp och vill att du ska fundera på om du utgått från dem någon gång när du improviserat.

- Lekfullhet/lek
- Kommunikation
- Närvaro
- Lust
- Strikta ramar

Efter varje begrepp - hur upplevde du det?