



**GÖTEBORGS UNIVERSITET**

# Jazzimprovisation:

Personligt och nyskapande eller hantverksmässigt och traditionsenligt?  
En undersökning om hur svenska improvisationspedagoger ställer sig till dessa synsätt.

**Av:** Anders Augustsson & Ramin Raissi

**Examensarbete** 15p LAU370

**Handledare:** Jan Eriksson

**Examinator:** Eva Nässen

**Rapportnummer:** HT08-6110-08



## GÖTEBORGS UNIVERSITET

Abstract

### **Examensarbete inom lärarutbildningen**

**Titel:** Jazzimprovisation: Personligt och nyskapande eller hantverksmässigt och traditionsenligt? En undersökning om hur svenska improvisationspedagoger ställer sig till dessa synsätt?

**Författare:** Anders Augustsson & Ramin Raissi

**Termin och år:** HT08

**Kursansvarig institution:** Sociologiska institutionen

**Handledare:** Jan Eriksson

**Examinator:** Eva Nässen

**Rapportnummer:** HT08-6110-08

**Nyckelord:** Improvisation, jazz, musik, synsätt

#### **Syfte**

Syftet med detta examensarbete är att undersöka olika improvisationspedagogers syn och tankar kring improvisation och improvisationsundervisning. Vi vill utröna huruvida det finns två övergripande synsätt inom improvisationsundervisningen.

#### **Huvudfråga**

Finns det två övergripande synsätt inom improvisationsundervisningen i Sverige och hur förhåller sig våra improvisationspedagoger till dem?

#### **Metod och material**

En kvalitativ intervjustudie med sex st improvisationspedagoger som arbetar på en högre nivå så som musikgymnasium och musikhögskola.

#### **Resultat**

Vi upplever att det finns två övergripande synsätt inom improvisationspedagogik. Ett synsätt som premierar personligtuttryck och kreativitet och ett synsätt som premierar tradition och hantverk. Motsättningarna mellan dessa synsätt är inte påtagliga men existerar mer eller mindre. Improvisationspedagoger i Sverige har ett sunt förhållningssätt till dessa två synsätt som innebär att de är medvetna om att båda dessa behövs för att skapa en bra och mångsidig improvisationsutbildning. Det finns dock en spridning bland improvisationspedagoger angående vilket synsätt som är mer i fokus i deras undervisning.

#### **Betydelse för läraryrket**

Att medvetandegöra lärare/pedagoger, studenter/elever samt övriga inblandade att dessa två synsätt existerar i jazzvärlden och att få pedagoger medvetna om vart dom själva står och tycker angående detta. Att peka på fördelar och nackdelar med dessa två synsätt och att visa pedagoger på fällor man kan utsätta studenten för om man som pedagog är för bunden vid något av dessa två synsätt utan att vara medveten om det.

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b>	<b>2</b>
<b>2. Bakgrund</b>	<b>2</b>
2.1 <i>Våra egna reflektioner om varför vi har valt detta ämne</i>	2
<b>3. Syfte och Frågeställning</b>	<b>4</b>
<b>4. Teoretiska perspektiv/Tidigare forskning</b>	<b>5</b>
4.1 <i>Två motpoler inom improvisation och improvisationsundervisning</i>	5
4.2 <i>Ett annat synsätt som i stort kan ha påverkat synen av jazzmusik</i>	7
4.3 <i>Olika synsätt i Europa och USA</i>	8
<b>5. Vad är improvisation?</b>	<b>11</b>
5.1 <i>Olika förklaringar och synvinklar av improvisation</i>	11
5.2 <i>Improvisation i olika musikstilar och kulturer</i>	13
5.3 <i>Indisk musik</i>	13
5.4 <i>Flamenco</i>	14
5.5 <i>Jazz</i>	14
<b>6. Jazz- och improvisationsundervisning ur ett historiskt perspektiv</b>	<b>17</b>
6.1 <i>Hur var det då?</i>	17
6.2 <i>Jam sessions</i>	17
6.3 <i>Utveckling av den muntliga traditionen via skivinspelningar</i>	18
6.4 <i>Musikinstitutionernas roll i jazzmusiken</i>	18
6.5 <i>Jazz idag, framförallt på institutioner</i>	19
<b>7. Metod</b>	<b>20</b>
7.1 <i>Val av metod</i>	20
7.2 <i>Val av respondenter</i>	20
7.3 <i>Genomförandet och tolkningsprocessen</i>	21
7.4 <i>Etiska aspekter</i>	21
7.5 <i>Arbetets reliabilitet</i>	22
<b>8. Resultatpresentation av intervjuer</b>	<b>23</b>
8.1 <i>Inledning</i>	23
8.2 <i>Fråga 1: Vad är improvisation?</i>	23
8.3 <i>Fråga 2: Vad är en bra improvisationspedagog?</i>	25
8.4 <i>Fråga 3: Finns det två olika synsätt inom jazzimprovisation och hur förhåller sig våra respondenter till dessa?</i>	29
<b>9. Resultatanalys</b>	<b>35</b>
9.1 <i>Finns dessa två synsätt kring improvisations-/jazzundervisning bland improvisationspedagoger i Sverige?</i>	35
9.2 <i>Finns det någon motsättning dessa olika synsätt emellan?</i>	37
9.3 <i>Hur förhåller sig svenska improvisationspedagoger till dessa synsätt?</i>	38
9.4 <i>Resultatsammanfattning</i>	39
<b>10. Diskussion och slutord</b>	<b>40</b>
<b>11. Källförteckning</b>	<b>42</b>

# 1. Inledning

Vi är två musiklärarstudenter på Högskolan för Scen och Musik vid Göteborgs universitet som studerar med inriktning mot afroamerikansk musiktradition. Vi vill med vårt examensarbete belysa olikheter i improvisationsundervisningen på högre nivå så som gymnasie-, folkhögskole-, och högskolenivå. Vi har genom våra egna studier och observationer från vår praktik samt genom samtal med andra studenter i vår situation upplevt att det finns två övergripande synsätt som genomsyrar improvisationsundervisningens riktning, karaktär, metoder och innehåll.

Det ena synsättet handlar om att pedagogerna först och främst prioriterar att eleverna lär sig jazzteori och det innebär bl.a. att det är av stor vikt att lära sig den konventionella jazztraditionen, eller om man nu så vill kalla det den afroamerikanska musiktraditionen. Det innefattar framförallt den jazzmusik som växte fram och spelades under 1940, 1950 och 1960-talet av musiker som t.ex. John Coltrane, Miles Davis och Charlie Parker. Att studera jazz/improvisation utefter detta synsätt innebär till stor del att eleverna skall lära sig den konventionella jazzens vokabulär. Man skulle kunna säga att indirekt premieras ett gott hantverk framför kreativitet och nytänkande.

Det andra synsättet utgår ifrån ett mer fritt tänkande där det handlar om att få eleverna att uttrycka sig mer konstnärligt och personligt. Pedagogerna lägger där inte lika stor vikt vid att lära ut traditionella mönster. Det handlar mer om att hitta en egen personlighet i musiken och det individuella soundet blir viktigare. Man talar mindre om teoretiska bakgrunder och lägger större vikt vid individens känslor och uttryck, konstnären.

En av skillnaderna mellan dessa två synsätt är att det ena är mer konkret och det andra mer abstrakt. Vårt syfte är inte att skilja dessa två åt som något svart eller vitt eller att lägga någon värdering i att det ena är bättre än det andra. Vi är också medvetna om att det kanske inte går att särskilja dessa två synsätt åt. I alla fall inte helt och hållet, som innebär att man drar slutsatser som bevisar på att det är på det ena eller andra sättet. Dessa olika synsätt kanske i själva verket går hand i hand och är beroende av varandra för att skapa en givande och kreativ improvisationsutbildning. Vi vill undersöka huruvida vi kan se vilket synsätt de olika pedagoger/musiker som vi valt att intervjua tenderar att understödja mest. Bl.a. genom att titta på vad de tycker är viktigt att ta upp i sin undervisning och i samband med detta också undersöka vilka fördelar och nackdelar som dessa arbetsätt och synsätt innebär.

## 2. Bakgrund

Vi grundar vårt ämnesval och vår idé till detta arbete på egna upplevelser och erfarenheter från vår VFU samt våra egna studier vid musikgymnasium, musiklinje på folkhögskola och musikhögskola. Vi har även läst en hel del litteratur som berör ämnet och som berör olika synsätt inom jazz/improvisation och hur man bör studera detta. Det är utifrån denna litteratur som vi därefter utvecklat våra resonemang.

### 2.1 Våra egna reflektioner om varför vi har valt detta ämne

Vi har båda två upplevt att inom jazzens värld både bland pedagoger och musiker finns en mängd olika idéer och åsikter kring hur man bör studera eller gå tillväga för att utvecklas till en bra musiker/improvisatör. Ur alla dessa olika idéer har vi upplevt tendensen att åsikterna oftast lutar åt ett eller annat håll, som vi valt att kalla två olika synsätt på improvisation. Vi

kan för enkelhetens skull kalla det ena synsättet för traditionalister och det andra för modernister. Vi har ibland upplevt att det kan finnas spänningar traditionalister och modernister emellan genom att man t.ex. kritiserar varandra utan giltiga grunder. Det är vanligt enligt våra upplevelser att en improvisationspedagog har en bild och ett sätt som han/hon tror på gällande jazz-/improvisation och därför alltid jobbar utefter det. Det råder ingen jättestor öppenhet emellan pedagoger/musiker som står för olika synsätt. Ett problem som vi upplevt är att detta kan medföra är att om det visar sig att en eller flera lärare lutar mer åt ett eller annat håll så kanske eleverna får en undervisning som påverkas allt för mycket av detta. Undervisningen kan då bli ensidig och eventuellt till elevens nackdel när det gäller de personliga behoven och vad eleven strävar efter. Synen på improvisation blir då styrd av vad läraren anser som relevant kunskap. Med ensidig menar vi att pedagogen i detta fall bara jobbar utifrån den filosofi som han/hon tycker är viktigt för att det är något som pedagogen själv så starkt tror på.

Vi vill undersöka dessa två övergripande synsätt på improvisations-/jazzutbildning. Hur ser relationen mellan dessa synsätt ut? Upplever aktiva pedagoger att det existerar två läger lärare emellan, pga. skiljaktiga åsikter och syn? Vad finns det för litteratur som berör ämnet? Finns det en motsättning mellan de pedagoger som förespråkar ett mer fritt synsätt med fokus på det personliga uttrycket och dem som prioriterar jazztraditionen?

Tanken med detta arbete är att tydliggöra och belysa de olikheter som råder men som kanske inte alltid är synliga för eleverna eller improvisationspedagogerna själva. Genom att granska hur det ser ut i verkligheten och samtidigt titta på vad det finns för fördelar med respektive synsätt. Kan vi kanske få improvisationspedagoger att bli medvetna om hur deras kollegor ser på improvisation. Detta kanske skapar en öppenhet och lust att premiera en mer mångsidig undervisning som grundar sig i olika synsätt och som tillhandahåller fler skilda arbetssätt.

### 3. Syfte och Frågeställning

Syftet med detta examensarbete är att undersöka olika improvisationspedagogers syn och tankar kring improvisation och improvisationsundervisning. Vi vill utröna huruvida det finns två övergripande synsätt inom improvisationsundervisningen.

Det ena synsättet bygger på att pedagogen lägger stor vikt vid elevens personliga önskemål och uttryck. Pedagogen är mer fokuserad på att lyfta fram personliga musiker än att få eleverna att spela som den konventionella jazztraditionen säger.

Det andra synsättet bygger tvärtom på att eleverna skall lära sig att spela traditionsenligt och hantverksmannamässigt, man jobbar med andra ord mer efter ett koncept för att lära sig en viss stil. I detta fall konventionell jazz. Att lyfta fram elevernas musikaliska personlighet och personliga uttryck prioriteras inte.

Hur pass integrerade är dessa två synsätt i varandra, om det nu är så att de existerar och verkar i vår ”institutionaliserade improvisationsvärld”? Vilka positiva respektive negativa sidor har dessa två synsätt för improvisationsundervisningen? Går det att skilja dem åt? Bygger svenska improvisationspedagoger sin undervisning utifrån något av dessa synsätt?

#### Huvudsyftesfrågor:

- **Finns dessa två synsätt kring improvisations-/jazzundervisning bland improvisationspedagoger i Sverige?**
- **Finns det någon motsättning dessa olika synsätt emellan?**
- **Hur förhåller sig svenska improvisationspedagoger till dessa synsätt?**

## 4. Teoretiska perspektiv/Tidigare forskning

### 4.1 Två motpoler inom improvisation och improvisationsundervisning

Vi har funnit två relevanta och intressanta artiklar i tidsskriften "Jazz education Journal" som tar upp olika aspekter av improvisationsundervisning. Man ser en väldigt tydlig distinktion i hur dessa två artiklar ser på undervisning i improvisationsbaserad musik. Detta gör att de representerar helt olika lärarstilar.

Följande avsnitt bygger på två olika artiklar ur tidskriften "Jazz education journal". Den ena artikeln är skriven av improvisationspedagogen Carl Knox vid Music at Central Connecticut State University "Jazz improvisation through reorganization: A return to a traditional learning process" (Jazz education journal, volym 37, 2004: 42-44). Den andra artikeln finner vi i (Jazz education journal, Volym 36 nr.3 – 2003: 48-52) och bygger helt och hållet på en intervju med Trombonisten/jazzmusikern/improvisationspedagogen Robin Eubanks.

Knox behandlar i sin artikel hur han ser på improvisation och undervisning. Han inleder sin artikel med att klargöra att den enda rätta vägen att bli en god improvisatör är att "planka" gamla solon och återge dem exakt som originalet. Det är inte den egna tolkningen som står i fokus utan han menar att man ska efterlikna originalimprovisatören. Han lägger stor vikt vid att soundet och sättet man framför solot på skall vara transparent gentemot originalet, dvs. att man in i minsta detalj både sound och spelmässigt skall försöka att kopiera originalsolot så att det i "bästa" fall inte skall gå att höra skillnad på original och kopia.

"There are many musical benefits to learning a transcribed solo. If a student has played little or no jazz in the past, it is probably that he or she has not yet developed a traditional jazz-sound on his or her instrument. It should be emphasized that a musician's sound is part of the transcription, and it too should be copied." (Knox, 2004: 43)

Knox anser att detta är det bästa sättet att lära sig spela jazz på. Han styrker sitt resonemang genom att hänvisa till att jazzlegender som Louis Armstrong och Lester Young har nått sin framgång genom att jobba på detta sätt. Han anser att improvisation är samma sak som att lära sig ett språk, men då ur ett väldigt tekniskt perspektiv som bygger på tanken att vi lyssnar och härmar precis som små barn gör. Ju längre tiden går desto större ordförråd får vi och än mer avancerat blir språket. Ju mer man bygger upp sitt "ordförråd" av licks desto bättre jazz improvisatör blir man.

Knox nämner även andra saker i sin artikel som tydligt visar på att han tar någon slags ställning till hur man bör lära sig improvisation och vad det egentligen handlar om för honom. Citatet nedan visar också på att Knoxs faktiskt anser att det finns två sidor av myntet på hur man ser på improvisation precis som det vi själva upplevt och vill undersöka.

"Many musicians truly believe that the jazz artist is motivated and driven by some force that is extra-musical, and that this type of inspiration is more important than any musical preparation. Some believe that copying the work of others will hamper the development of an individual style. While it is clear that inspiration must- and does- come from both musical and outside sources, it is my contention that the primary element of the masterfully improvised jazz solo is the reorganization of a vocabulary obtained from hours of transcription, transcription study, and transcription practicing." (Knox, 2004: 42)

Eubanks belyser helt andra aspekter av att lära ut improvisation. Han får i intervjun frågan om han har något unikt tillvägagångssätt när han undervisar. Det första han börjar med att påpeka är att han undviker att lära ut "licks" eller färdiga mönster till sina elever. Han menar istället att man ska spela det som för stunden känns vettigt och bra. Att man aldrig kan veta i förväg vad som skall komma ur ens instrument eftersom improvisation är en dialog med sig själv eller andra. För att bli en god medmänniska som kommunicerar med andra krävs det att man kan ge och ta, lyssna och att vara flexibel. Ett skapande i nuet är mer att eftersträva än att ha improvisationen/frasen/licket färdigt på förhand.

Eubanks tar upp problemet med att elever lär sig färdiga fraser som fungerar över en II-V-I progression. Han menar då att det ofta låter mekaniskt och omusikaliskt. Improvisationen och skapandet försvinner och kvar blir färdiga och oftast fungerade lösningar som leder till att alla elever i slutändan i princip låter likadant. Eubanks säger så här om erfarenheterna ifrån sin egen skolgång kontra vad han anser är bästa vägen till goda improvisationsstudier.

"It seemed more like a factory line: plug in this lick, and this is what you do on this, and this is what you do on that, instead of letting it happen more organically. Improvisation is the most natural thing that you do everybody does it every day long, mostly in speech and conversation. Nobody knows what the next person's going to say and react to what they say". (s. 50)

Utifrån Eubanks åsikter kan man tydligt se att han anser att det finns två sidor av improvisationsutbildning som skiljer ifrån varandra. Han menar att den ena sidan handlar om att man plankat licks och pluggat in fraser som man sedan använder i sina solon/improvisationer. Detta kan leda till att alla improvisatörer till slut nästan låter likadant. Den andra sidan som Eubanks själv förespråkar handlar mer om att plocka fram olika personers individuella uttryck och sound där han främjar att lyfta fram elevens olikheter och personliga sound.

Eubanks gör precis som Knox jämförelsen mellan språk och improvisation/musik. Eubanks lägger dock fokus på andra saker i sin jämförelse av kopplingen mellan improvisation och språk. Han menar att improvisera i musik har många likheter med att kommunicera med hjälp av språket, där man ständigt får anpassa sig och följa vad som händer i mötet mellan människor. En dialog mellan en eller flera personer är en ständig improvisation vilket han också menar är grundkärnan i att spela och improvisera tillsammans.

Om vi återgår till Knox så hävdar han att improvisation handlar om att bygga upp ett vokabulär av "licks" och fraser som man blir förtrogen med och kan bygga det "perfekta jazzsolot" av. Knox tankar kring detta är alltså av en mer teknisk karaktär där fokus ligger på kvantitativa vokabulärstudier medan Eubanks fokuserar mindre på antalet fraser eller "ord" och mer på kommunikation och att kunna föra en "vettig" dialog.

Man bör här tillägga att det inte går att dra en tydlig gräns emellan Robin Eubanks och Carl Knox åsikter och ställa dem helt på varsin sida av planen som om att alla åsikter de har skulle vara motsatser till varandra. Det finns givetvis vissa saker där de är överens och där deras filosofier sammanstrålar. Det vore otroligt förvirrande om två personer som håller på med samma inte skulle ha något gemensamt och stå helt emot varandra i åsikter och synsätt. Det finns några saker som tas upp i artiklarna angående improvisationspedagogik där Eubanks och Knox är ganska överens, t.ex. så påpekar Eubanks precis som Knox vikten av att lära sig



jazzens språk och att bygga upp ett musikaliskt vokabulär så att man tillägnar sig verktyg att uttrycka sig med. Eubanks nämner även han precis som Knoxs att han ibland ber elever att ”planka” kända solon. Det finns dock vissa skillnader i deras åsikter kring hur och varför man skall göra detta. Eubanks är något mer nyanserad än Knox i sina åsikter kring plankningar. Han menar att det kan vara ett bra sätt att få en förståelse för musikens känsla och för att bygga upp sitt musikaliska vokabulär medans Knox är fast besluten om att plankat solon är den enda vägen att bli en god jazzmusiker. Det finns även en annan skillnad mellan deras åsikter i detta avseende och det är angående på vilket sätt de önskar att eleverna skall arbeta med plankningar. Eubanks menar att man bör plocka stoff ifrån det man har plankat som man av någon anledning fastnat för och sedan analysera det så att man kan utveckla detta stoff och kunskap till något personligt. Knox menar däremot att man ska lägga ner lång tid på arbetet med solot/plankningen, helst emellan 3-6 månader och spela det om och om igen ifrån början till slut, exakt som det låter på inspelningen för att kunna tillgodose sig kunskapen på ett bra sätt. Knox menar att det är först när man kan spela exakt som någon annan föregående Jazzmusiker som man har möjlighet utveckla en egen stil.

Genom att studera dessa två artiklar får man bilden av att Knox är en väldigt konkret pedagog som ser på improvisation och jazzstudier som om att det skulle finnas ett sätt att arbeta på som ger bäst resultat. Han har väldigt bestämda åsikter gällande vilka arbetsätt och metoder som bör användas i improvisations studier. Eubanks är något mer nyanserad i sitt sätt att se på saken men absolut inte någon total motpol till Knox. Hade Knox och Eubanks fått stött och blött varandras åsikter hade de säkert varit överens på diverse punkter.

#### **4.2 Ett annat synsätt som i stort kan påverka synen av jazzmusik**

Jazzhistorikern David Ake presenterar i sin bok *Jazz Cultures* (2002: kap 2) andra vinklar av diskussionen om olika synsätt inom jazzen på ett intressant sätt. Som vi tolkar det i korthet så hävdar Ake att saxofonisten och sångaren Louis Jordan var en av 1940-talets kommersiellt mest framgångsrika musiker och bandleadare. Trots detta har han aldrig fått den uppmärksamhet han förtjänat i bl.a. jazzhistorieskrifter. Detta menar Ake är pga. dennes kommersiella framgång, enkla spelstil och flörtande med andra musikgenrer. Vi tolkar det som att Ake hävdar att det inom den jazz som kan kopplas till en tydlig jazztradition och som är den som råder på de flesta institutioner i USA finns ett visst mått av ”snobbism”. Denna snobbism tar sig i uttryck på så sätt att: För att man skall få kalla musik för jazz måste den bl.a. vara -tillräckligt intellektuell, komplicerad, inte för kommersiell, inte bli för populär hos den breda massan och ha ett estetiskt uttryck som stämmer överens med bilden som institutionaliserade jazzmusiker har av musik. Ake tar även upp andra välkända musiker som han hävdar spelar jazzmusik men som ”jazzsnobbarna” inte gärna vill kalla jazzmusiker. Två av dessa är Ray Charles och Kenny G. Båda dessa musiker har kanske haft för stor kommersiell framgång och legat för nära popmusikens uttryck för att få kallas jazz, enligt jazzsnobbarna? Ake hävdar att jazz är så mycket mer än den lilla bubbla av konventionelljazzmusik som många lever i. (Ake, 2002, s. 42-62)

Jazz never has been a pure domain, culturally or musically. To pretend otherwise is to engage in a sort of art-envious wishful thinking. (Ake, 2002, s. 61)

### 4.3 Olika synsätt i Europa och USA

För att ytterligare belysa att det finns en debatt kring olika synsätt/poler på hur man ser på improvisation och jazz har vi läst Stuart Nicholson's bok *"Is Jazz Dead?(or has it moved to a new adress)"* (2005). Nicholson skriver i inledningen av sin bok att huvudsyftet med boken är att belysa frågan om hur globaliseringen av jazzmusiken har påverkat musikstilen? Framförallt så gör Nicholson jämförelsen mellan europeisk- och nordamerikanskjazz och jazzutbildningar. Han menar att det finns tydliga spänningar inom jazzmusiken idag. Framförallt mellan Europa och USA (Nicholson, 2005, Introduction, s. ix-xvi).

Nicholson hävdar att det inte skett någon anmärkningsvärd utveckling inom den amerikanska jazzmusiken sedan Miles Davies dog år 1991. Miles var fixstjärnan som kom från en stark tradition i den konventionella jazzen. Han var pga. sin bakgrund i denna tradition befogad att göra vad han ville med jazzmusiken. Han hittade ständigt nya sätt att angripa musiken och få den att låta ny, fräsch och spännande.(Nicholson, 2005, s. 1-6)

Nicholson menar att de amerikanska jazzinstitutionerna präglas av en otroligt stark tradition som grundar sig i den konventionella jazzen ifrån 1950 – 1960 talet. Han menar att man har slutat experimentera med musiken till priset av att lära sig traditionen. Studierna bygger i detta fall mycket på att ”planka” legendariska jazzmusiker och solon, härma det sound och tonspråk som var vedertaget på 1950- 1960 talet.(Nicholson, 2005, s. 6-7, 99-101) Filosofin inom detta utbildningssystem stämmer väl in på det som Knox anser angående improvisationsstudier.

Nicholson hävdar däremot att jazzmusik mår bra av att hitta nya vägar och behöver ständigt göra detta för att utvecklas och tilltala nya unga lyssnare. Jazz har dessutom historiskt sett alltid varit en musikstil med en stark framåtsträvan. Alla de artister som vi idag kallar för konventionella var då det begav sig banbrytande. Jazzmusik har enligt Nicholson alltid tagit intryck och påverkats av den tid man lever i, men så är inte fallet inom den amerikanska jazzmusiken och de amerikanska jazzutbildningarna i dagsläget. Musiken är bakåtsträvande och alldeles för låst vid en viss tradition om hur man skall spela och låta. Man kan säga att Nicholson pratar om två poler inom improvisations-/jazzmusiken. Varav den ena polen är traditionalister som värnar om att bevara den konventionella jazztraditionen och den andra polen främjar nytänkande och bortser ifrån mycket utav de ”regler”/”lagar” som gäller inom den konventionella jazzen. Regler/lagar kan i detta sammanhang vara t.ex. harmonik, form, tonalitet, instrument och sound.(Nicholson, 2005 s. 99-127)

Nicholson menar att de stora amerikanska skivbolagen har en stor del i hur jazzscenen i USA ser ut idag. De har satsat på att marknadsföra unga ”underbarn” som är ett resultat av det jazzutbildningssystem som råder. Dessa ”underbarn” är unga experter på stilar inom den konventionella jazzen och framåt. Som exempel på en musiker som är ett resultat av detta tar Nicholson upp trumpetaren Wynton Marsalis. Problemet som motståndarna till det amerikanska utbildningssystemet hävdar angående denna typ av musiker och pedagoger är just det som vi nämnt tidigare, bristen av ett personligt uttryck och att alla låter likadant. Såhär sa Keith Jarrett i en intervju i *New York Times Magazine* angående Wynton Marsalis som musiker.(Nicholson, 2005, s. 6-21, 23-31)

Wynton imitates other people's styles too well.... I've never heard anything  
Wynton played sound like it meant anything at all. Wynton has no voice and no  
presence.-Keith Jarrett (Nicholson, 2005, s. 25)

Nicholson beskriver i kapitel fem om hur de amerikanska jazzutbildningarna följer en och samma mall som de flesta jobbar efter och som bygger på att lära sig den konventionella jazzens vokabulär. Dessa kunskaper anses som viktiga bl.a. för att man som musiker skall "fungera" och kunna hävda sig på en så kallad "Jam Session". Nicholson beskriver hur dessa kunskaper är grundstommen och kärnan i den amerikanska jazzutbildningen. De flesta av de jazzteoriböcker som finns och som används inom olika jazzutbildningar bygger på att lära ut ett konventionellt jazzvokabulär. Nicholson tar upp exemplet med hur Mark Levine trycker på de positiva aspekterna med att läsa hans bok och lära sig den konventionella jazzens teori och vokabulär. Levine påstår att jazzmusik är -möjlig att förklara, -möjlig att analysera, -möjlig att kategorisera och -möjlig att lära sig att spela. Problemet som Nicholson finner i detta påstående är att man utifrån dessa fyra punkter kan förklara hur många yngre jazzmusiker började låta i slutet av 1990-talet. De lät alltså enligt Nicholson som att de var -möjliga att förklara, -möjliga att analysera, -möjliga att kategorisera och -möjliga att lära sig att spela som. Musikern och improvisationspedagogen Hal Galper kommenterar faktumet att många människor kritiserar och beskyller dagens unga jazzmusiker för att de alla låter likadant såhär: (Nicholson, 2005, s. 99-127)

What else can be expected of a jazz education system that is becoming increasingly codified and standardized? This tendency to over-organize jazz pedagogy has not been in the best interests of those who strive to develop their own voice. When you have a large classroom of students being told 'you play this scale over that chord,' they're all going to play that chord that way.  
(Nicholson, 2005, s. 101)

De finns två synsätt som hela tiden ställs emot varandra i Nicholsons bok. Det råder ingen tvekan om att han anser att det är en viktig debatt att föra och som behöver belysas. Exempel på begrepp som Nicholson ställer mot varandra är bl.a. Kreativitet/nyttänkande mot hantverk/teknik, originalitet/personligt uttryck mot plagiat och variation mot ensidighet. Nicholson är överlag ganska krass och hård i sin argumentation mot de amerikanska jazzutbildningarna men visar ibland tecken på att se på saken med viss nyans. Nicholson (2005: 102) nämner att det kan finnas en poäng med att lära sig grunderna inom jazzteori och jazzens vokabulär så länge man samtidigt värnar om att plocka fram och uppmuntra elevernas personliga uttryck. Det ena behöver kanske inte utesluta det andra så länge det finns en balans i undervisningen. (Nicholson, 2005: 99-103)

En av styrkorna hos många utav de europeiska jazzutbildningarna enligt Nicholson är bl.a. att det är färre elever som studerar vid varje program om man jämför med hur det ser ut på motsvarande utbildningar i USA. Det gör att man på europeiska utbildningar har större möjlighet att utveckla och skraddarsy en mer individuell utbildning utefter varje enskild elevs personliga önskemål. Nicholson (2005: 118-119) hävdar att de europeiska utbildningarna emellertid använder ungefär samma undervisningsmaterial som man gör i USA. Skillnaden är dock att i Europa är man mer tillåtande att blanda in influenser och kunskap ifrån andra stilar i sitt jazzmusicerande som t.ex. folkmusik, popmusik, konstmusik och klassiskmusik. I USA är man däremot mer fokuserad på att höja upp vissa musiker som om de vore gudar och i undervisningen följa deras exempel och efterlikna deras spelstil och sound till punkt och pricka. Man har inte så stora valmöjligheter om man studerar jazz i USA. Det handlar mer om "take it or leave it". Nicholson poängterar också att många musiker och pedagoger i Europa är av åsikten att man inte behöver vara förtrogen och insatt i den konventionella jazzens språk för att lyckas bli en framstående jazzmusiker och improvisatör. Det finns så

många andra vägar att gå och andra saker som spelar roll när man är musiker och konstnär. (Nicholson, 2005: 99-127).

David Ake (2002: 123) tar upp några av de problem som kan finnas med att lära ut jazz utefter den "mall" som han precis som Nicholson (2005: kap 5) hävdar råder som standard inom det amerikanska jazzutbildningssystemet. Inom denna mall eller pedagogik ingår bl.a. Jamie Aebersolds "playalong" böcker som kanske är de jazz-/improvisationspedagogikböcker som är mest kända världen över. Dessa böcker bygger på att Aebersold har låtit spela in jazzlåtar som medföljer boken i form av en skiva. På dessa inspelningar fattas ett instrument, oftast det som spelar melodi och solo. I själva böckerna hittar man låtarnas ackord, form och skalteori. Skalteorin skulle man kunna förklara som ett slags facit på hur man skall improvisera på låtarna, eller vilka toner som är de "rätta" att spela över harmoniken i låten. Med hjälp av dessa böcker och inspelningar kan man sedan om och om igen öva sig på att improvisera och kompa till låtarna. Ake menar att problemen med dessa böcker och denna pedagogik är att man inte fokuserar något på musikens rytmik eller på allt det som handlar om hur man spelar, improviserar och kommunicerar tillsammans med andra musiker. Dessa element är enligt Ake otroligt väsentliga om man vill bli en god improvisatör och jazzmusiker.

Ake skriver om vad som krävs och vilka egenskaper musik skall ha för att den skall räknas som jazz i dagens Amerika och kopplar det till hur skolorna arbetar. Han hävdar att det kan vara av rädsla att inte kunna tillföra något, som många lärare i USA håller sig till att lära ut utefter samma konkreta och teoretiska principer. Detta sätt att lära ut gör det också lättare för skolorna att mäta elevernas kunskaper och att använda sig av konkreta test (2002: 142-145).

Ake menar också att det bara är en utvald liten del av den jazzmusik som varit betydelsefull för dess utveckling som man idag studerar på amerikanska jazz-/improvisationsinstitutioner. Han menar också att stor del av jazzutbildningarna bygger på reproduktion av föregående musik och stoff ifrån den. Ake (2002) poängterar att den lite friare syn på jazz som till största delen existerar i Europa hjälper till att föra musiken framåt och även att långsamt förändra de amerikanska jazzutbildningarna till en friare och mindre styrd approach. Han poängterar faran med att se vissa musikaliska ideal som universella, som t.ex. kan bestå i att alla måste och skall lära sig den västerländska "klassiska" harmoniläran. Vi minskar då chanserna till oliktankande och utveckling (Ake, 2002: 142-145).

Saxophonist Branford Marsalis's experiences at the Berklee College of Music in Boston indicate this sense of reproduction: "Berklee has its own system of doing things, the Berklee way, the Berklee method. They basically say that when you write things that are theoretically against the Berklee method, then they're incorrect. Even if they sound great. Musically they sound great, but theoretically it's wrong, so it's wrong. Which is not the purpose of music. Music theories are just theories (Ake s.144).

## 5. Vad är improvisation?

Till en början kan man fråga sig om det överhuvudtaget är möjligt att i ord på ett rättvist sätt förklara vad improvisation är? I Nationalencyklopedins ordbok (1996 Språkdata, Göteborg, och Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs) förklarar man improvisation såhär:

”något som utförs utan förberedelser med tillvägagångssättet framväxande under arbetets gång” (Nationalencyklopedins ordbok, 1996).

Denna förklaring är kortfattad och faktiskt. Men ju mer vi gräver i ämnet, läser och pratar med musiker och pedagoger så inser vi hur olik betydelsen av vad improvisation är, från person till person. Olika personer har olika värderingar och synsätt som färgar deras bild och betydelse av ordet, i alla fall när man använder det i en musikaliska sammanhang. Vi anser att det finns en mening med att gräva lite djupare i vad improvisation egentligen är och vad ordet har för betydelse i olika sammanhang och för olika personer. Dels att bredda begreppet för oss själva och läsaren och dels för att få en djupare förståelse och inblick hur man kan se på improvisation.

Improvisation förekommer och har betydelse i diverse sammanhang. Det finns med och har en betydelse i det mesta vi tar oss för och används oftare än vad man är medveten om. Det förekommer och har en viktig betydelse i situationer eller sammanhang som t.ex. när människor talar med eller till varandra, lagar mat, målar, agerar, dansar eller skriver. I detta arbete fokuserar vi dock på innebörden av improvisation i ett musikaliskt sammanhang.

”Improvisation är den vanligaste och mest spridda av musikaliska former. Fram till 1880-talet var den till och med en integrerad del av vår västliga, noterade musikaliska tradition. Leonardo da Vinci var en av improvisationens stora pionjärer på *viola da braccio* och satte tillsammans med sina vänner upp hela operor i vilka både poesi och musik tillkom i ögonblicket” (Nachmanovitch, 1990: 14).

### 5.1 Olika förklaringar och synvinklar av improvisation

Improvisationsmusikern och författaren Stephen Nachmanovitchs skriver i sin bok *Spela fritt* (1990) tankar kring improvisation ur ett ganska vitt och filosofiskt perspektiv. Han fokuserar inte på improvisation inom en speciell genre utan mer som något som finns i livet, hur det yttrar sig och vad som är gemensamt för improvisation i olika sammanhang. Han är i grund och botten musiker, närmare bestämt violinist som ägnat mycket tid åt helt fri improviserad musik. Så hans bok och tankar grundar sig ändå ur ett musikaliskt perspektiv. Nachmanovitch hävdar dock att boken riktar sig både till människor som ägnar sig åt konstnärliga yrken så som t.ex. dans, bildkonstkonst, musik eller litteratur och ”vanliga” människor som önskar att utveckla ett mer kreativt tänkande för att låta improvisationen ta en större plats i livet. Nachmanovitch tar upp betydelsen och innebörden av begrepp som kreativitet, inspiration, uttrycksmedel och musan (Nachmanovitch, 1990: 12-20)

Nachmanovitch inleder sin bok med att säga att ”vi är alla improvisatörer” (Nachmanovitch: 23) och gör sedan kopplingen mellan improvisation och vanligt tal. Han menar att vi använder vårt ordförråd och grammatiska kunskaper när vi talar och lyssnar, detta ärver vi och lär oss via vår kultur. Hur och vad vi sedan säger är det kanske ingen som sagt och gjort likadant förut? Varje konversation är en form av improvisation som skapas i nuet och det är helt självklart för de flesta människor. Nachmanovitch hävdar att vad vi än gör så är det

improvisation om vi lever och agerar i nuet utan ett förutbestämt manuskript. I jämförelsen mellan improvisation och konversation/dialog handlar det om en improviserad situation som aktivt skapas tillsammans med en eller flera andra människor på samma sätt som när man musicerar och improviserar tillsammans. (Nachmanovitch, 1990: 23-29)

Improvisation kan också ske utan direkt samarbete eller beroende av andra människor. Exempel på detta är en kock som lagar mat utan recept, bildkonstnär som målar en tavla eller som citatet nedan en komiker inför en publik. Det sistnämnda påverkas emellertid av den publik han/hon uppträder inför, så man kanske skulle kunna kalla detta för någon form av dialog eller konversation.

Jag inleder alltid min stand up med att improvisera med publiken. Det har blivit ett litet event i sig och det är ju helt omöjligt att planera innan vad som skall sägas eller vad som kommer ur munnen. Det blir i alla fall ofta väldigt uppskattat och när man ser det så här i efterhand så är det inte många punchlines men det uppstår en fantastisk kontakt mellan scenen och publiken (Johan Rheborg, komiker, <http://rheborg.blogspot.com/2007/11/jag-inleder-alltid-min-stand-up-med-att.html>).

Om vi hade studerat hur mer eller mindre kända retoriker tillämpar improvisation i sina framföranden så hade vi förmodligen upptäckt att deras förmåga att improvisera är avgörande för hur skickliga retoriker de är. Oavsett huruvida färdiga och konkreta tal dessa personer har förberett finns det alldeles säkert ett visst mått av improvisation i talen och om det inte framgår i språket improviserar talaren förmodligen i sina gester, miner och tonfall. Det vore en omöjlighet att leva och verka som människa utan förmågan att improvisera.

Med tanke på citatet ovan så kan vi även göra en referens till vad improvisationsmusikern Derek Bailey skriver i sin bok *Improvisation, its nature and practise in music* (1993) om komikern Lenny Bruce som själv kommenterat vikten av improvisation i sina framträdanden. Bruce menar att det räcker med att han får till så lite som fem minuter av improvisation eller fritt skapande i stunden under ett framträdande för att det skall ge honom en känsla av total frihet. Lenny Bruce gjorde ofta jämförelsen mellan yrket som komiker med att vara jazzmusiker (Bailey, 1992: 49).

Improvisation handlar alltså inte bara om afro-/jazz-musik, även fast det oftast förknippas med det. Improvisation leder till ett ständigt skapande och får musik eller vardagliga situationer att bli mer levande och spontana. Hur hade ett liv utan spontanitet sett ut? Om allting redan var färdigt? I Robert Schenks bok (Spelrum, 2000) beskriver han olika typer av improvisation inom musiken och ger sin bild av vad improvisation är.

”Improvisation är i själva verket allt från ett fritt skapande utan noter, till ett bas- eller trumsolo, till jazz- eller barockutsmyckningar på en given harmonisk följd, till en personlig och spontan interpretation av noterad musik” (Schenk, 2000: 247).

I Nationalencyklopedin beskriver man improvisation såhär, ”i musiksammanhang en ofta använd benämning på det oförutsedda, oplanerade och spontana i ett musikaliskt framförande”. Ordet kommer från det latinska ”improvi´sus” och betyder oförutsedd vilket också är gemensamt för alla dessa olika kategorier som begreppet kommer i kontakt med. Något oförutsett som inte är planerat.

I boken "the new dictionary of jazz" (second edition) beskriver man improvisation som "the spontaneous creation of music as it is performed" (s. 313) vilket kortfattat beskriver och sammanfattar innebörden av fenomenet improvisation i musikaliska sammanhang.

## 5.2 Improvisation i olika musikstilar och kulturer

Derek Bailey skriver i sin bok "*Improvisation Its Nature and Practice in Music*" om att det finns två olika huvudtyper av musikalisk improvisation, "idiomatic-" eller "non-idiomatic". Med "idiomatic" improvisation som översatt till svenska blir idiomatisk menar Bailey att man improviserar inom ett idiom som t.ex. Jazz-, flamenco- eller barockmusik. Det innebär att man är mer eller mindre förtrogen med den stil man improviserar inom och utgår ifrån ett visst musikaliskt vokabulär och sound. Med "non-idiomatic" improvisation menar han att improvisationen är helt fri ifrån regler, lagar och tonala mönster. Om man vill sätta namn på denna typ av improvisation så kallas det ofta på svenska för "fri improvisation". (Bailey, 2002, introduktionen s. ix-xii)

När man läser litteratur och pratar med människor om improvisation så är det ofta man ser improvisation ur det perspektiv som Bailey kallar för idiomatiskimprovisation. Ett exempel på detta är t.ex. hur man beskriver improvisation i "The new handbook of research on music teaching and learning".

"In this research, *improvisation* means that an individual has internalized a music vocabulary and is able to understand and to express musical ideas spontaneously, in the moment of performance" (Colwell Richardson, 2002: 172).

I detta fall är tolkningen av improvisation redan förklarad utefter en given ram med regler och antaganden. Med det menar vi att Colwell Richardson ser improvisation ur ett idiomatiskt perspektiv där han utgår ifrån sin bild av vad jazzimprovisation handlar om.

Bailey har skrivit några kapitel som handlar om synen på improvisation utifrån olika synvinklar, där han bl.a. har intervjuat musiker som företräder olika musikstilar och kulturer. Vi kommer inte att göra någon djupdykning i dessa olika stilar utan bara försöka presentera vad för tankar och idéer som finns kring begreppet improvisation i olika kulturer och stilar. Vi valde att fokusera på det Bailey skriver indisk musik, flamencomusik och jazz. Bailey skriver även om orgelmusik och barockmusik. Men vi valde att skriva om indiskmusik och flamencomusik pga. Båda dessa stilar ligger på ett sätt längre ifrån jazzen rent tonalt och geografiskt än t.ex. barockmusiken eftersom det är västerländsk musik, med vår västerländska musikteori som grundstomme. Detta gör förhoppningsvis att vi får en vidare bild av improvisationsbegreppet (1993: 1-18, 48-58)

## 5.3 Indisk musik

Det finns olika stilar inom indisk musik som skiljer sig ifrån varandra men dessa stilar har också vissa saker gemensamt och det är bl.a. att de är väldigt traditionsbundna och att improvisation har en mycket central och betydande roll för musiken. Indisk musik, dess lagar (t.ex. musikteorin) och principer bygger på och har en underton av spirituella tankar och principer. Man lär sig alltid indisk musik från en guru, musiken förs i och med detta vidare via muntlig tradition.

Bailey (1992) diskuterar betydelsen av improvisation med en indisk musiker vid namn Viran Jasani. Utifrån vad Jasani berättar verkar det som att improvisation inom Indisk musiktradition är väldigt idiomatisk. Det är svårt att peka var och när improvisation uppstår och det krävs år av studier innan man kan kalla något för improvisation enligt Jasani. Man behöver ha spelat och lyssnat på en raga många gånger för att kunna förstå kraften och den äkta känslan i ragan och för att ens få lov att improvisera på den. Man lär sig att improvisera genom att exakt härma fraser ifrån sin guru som innehåller mängder av små men viktiga detaljer. Det är viktigt att poängtera att detta är inget som noteras eller kan läras ut som teoretiska fakta, det handlar snarare om att känna och förstå känslan i musiken. När man har blivit förtrogen med ragans ”vokabulär” och känsla kan man genom den musikaliska kunskap man tillägnat sig, dels via studier och dels genom att ha lyssnat på diverse musiker spela denna raga få en möjlighet att blanda alla dessa intryck och utveckla egna fraser i stunden. Det är då improvisationen uppstår enligt Jasani. (Bailey, 1992, s. 1-11)

## 5.4 Flamenco

Flamenco är en musikstil som växt fram ifrån zigenare som bosatte sig i Andalusien i Spanien i mitten av 1400-talet. Man vet inte exakt när själva musikstilen Flamenco tog form men tidigaste beviset på Flamencomusik man funnit är ifrån år 1780.(Bailey, 1992 s. 12-13)

Det är en väldigt rytmiskt musikstil som ofta framförs på gitarr med en dansare och sångare. Flamenco bygger på att man improviserar utifrån regler gällande musikens form tonalitet och stil. Man kan se tydligt att gällande idiomatisk improvisation vilket improvisationsmomentet i Flamenco är. Handlar improvisationen i denna musik om att serva musiken. Det finns ett syfte i musiken som skall tillfredsställas. (Bailey, 1992, s. 12-18)

Bailey (1992) har diskuterat improvisationens roll inom Flamenco musiken med Flamenco musikern Paco Péna och han menar att improvisation är nödvändig bl.a. för att hålla musiken fräsch och lustfylld inte minst för musikern själv. Improvisation är inget man kan öva på eller lära sig utifrån ett tekniskt eller teoretiskt perspektiv enligt Péna. Man övar teknik och lär känna stilen genom år av lyssning och övning efter det är man tillräckligt förtrogen för att improvisera. Péna hävdar precis som den Indiske musikern Jasani att det först och främst är viktigt att förstå musiken ur ett känslomässigt plan. Péna hävdar också att improvisation för honom inte enbart handlar om att spela fraser och toner i ett sammanhang på ett sätt han inte gjort förut. Han menar att improvisation uppstår varje gång du spelar en låt eftersom man aldrig gör det exakt likadant och känslorna och kringliggande faktorer alltid varierar och påverkar resultatet (Bailey, 1992, s. 12-18). Paco Pena som är en framstående Flamencomusiker säger såhär om personligt uttryck:

We have learned from our elders what they had learned from their elders. But we assimilate the music and treat it in our own way, as they did before. Flamenco is not a museum piece but a living developing art form, and as such it allows for the personal interpretation of the artists. (Bailey 1992: 18)

## 5.5 Jazz

Bailey (1993: 48) skriver om innebörden av improvisation i den traditionella/ konventionella jazzen. Bailey menar att när man pratar om traditionell jazz handlar det ofta om den jazzmusik som växte under 1950-1960 talet. Kortfattat kan man förklara att konventionell jazz är baserad på låtar i tempo. Improvisationen bygger på låtens melodi, skalor och arpeggios associerade till låtens harmonik. Bailey poängterar dock att improvisation inom detta idiom är



alldeles för sofistikerad och komplex att denna mekaniska förklaring av fenomenet skulle ge en rättvis och fulländad bild. Essensen av improvisation i detta sammanhang är något helt annat. Man kan kanske förstå vidden av begreppet när man inser att en enda låt kan hålla en jazzmusiker produktiv i årtal. (Bailey, 1992, s. 48-49)

Några andra synvinklar av improvisation kan vi få i musikanthropologen Paul F. Berliners bok *Thinking in Jazz, The Infinite art of Improvisation* (1994). Berliner nämner några vanliga förklaringar av improvisation utifrån hur man ofta beskriver ordet i diverse uppslagsverk. Berliner gör den intressanta reflektionen att om man analyserar dessa förklaringar så talar de för det mesta om vad improvisation inte är, istället för att tala om, vad det är. Exempel på hur man i olika uppslagsverk ofta förklarar improvisation är t.ex. musik som är skapad spontant i stunden utan manuskript eller notbild. Berliner tar också upp ett antal kända jazzmusikers egna förklaringar och kommentarer kring improvisation och vad det innebär för dem. Deras svar tyder på att det är svårt för dem att ge en konkret förklaring. De flesta av svaren är av karaktären att improvisation är: -när man spelar och inte har en aning om vad som skall komma ut, -man kan inte förbereda sig inför det, eller -tänk inte spela bara! Kommentarer och tankar av denna karaktär skapar en mystik kring jazzmusiker och jazzmusik som många jazzdiggare köper med hull och hår enligt Berliner. Många är av tron att jazz alltid är musik som skapas ur ingenting, att det är något som bara sker utan förklaring. Berliner vill dock gräva djupare i frågan, vad är jazzimprovisation? Och inte bara acceptera mysteriet kring improvisation som något oförklarligt. Han tar upp trumpetaren Wynton Marsalis som ett exempel på en som funderat och forskat i "mysterierna" kring jazzimprovisation. Marsalis upptäckte tidigt att även om en jazzmusikers improvisation skiljer sig ifrån gång till gång så kan man ändå hitta mönster, känna igen stilar och hitta aspekter av två olika musiker i en tredje. (Berliner, 1994: 1-2)

Utgår man ifrån vad Marsalis säger kan man ställa sig frågan om improvisationen är så fri och spontan som många musiker hävdar? Alla besitter någon form av förkunskap eller förtolkning som antagligen styr improvisationen. Eftersom konventionell jazz sedan många år tillbaka har blivit en välkänd och accepterad musikstil så kan man inte förneka att improvisationen inom jazzen är mer eller mindre idiomatisk och att man utan problem hittar likheter och synsätt som påminner mycket om hur man ser på improvisation inom t.ex. indiskmusik och flamencomusik. Alla musiker har enligt oss någon gång i livet inspirerats av någon annan musiker. Det resulterar ofta i att man på ett eller annat sätt försöker att härma det man hört och sett.

Berliner hävdar att vad Marsalis uppmärksammar som häpnadsväckande eller som ett mysterium är varför en musiker spelar en viss sak vid just den exakta tidpunkten? (Berliner, 1994: 2) Det är kanske ur den synvinkeln det oförutsedda och momentet av improvisation i dess "äkta" mening får en betydelse?

Berliner behandlar frågor som t.ex. hur definierar man jazzimprovisation? Hur lär man sig att improvisera? För att finna svar på dessa frågor har Berliner intervjuat och umgått med etablerade jazzmusiker. Han menar att det är det enda sättet att skapa sig en sann bild av vad jazzimprovisation handlar om (Berliner, 1994: 3-7).

Efter att ha läst om Berliners insikter kring jazzimprovisation märker man att den inte alltid är så "frispråkig" som många tror. Improvisationen är i de flesta fall styrd av "formaliteter" som t.ex. tradition, regler, lagar och "soundideal" (Berliner, 1994: 63-92). En hint av att det ligger

något i denna analys får vi om man tittar på följande citat som vi fann i Berliners bok. Så här säger Lee Konitz angående folk som vill lära sig jazz och standardlåtar.

Become familiar with these tunes and their frameworks before taking any liberties in playing variations or in improvising. (Berliner, 1994, s. 64)

Wynton Marsalis säger så här angående jazz och jazzimprovisation.

Jazz is not just, "Well, man, this is what I feel like playing." It's a very structured thing that comes down from a tradition and requires a lot of thought and study. – Wynton Marsalis (Berliner, 1994, s. 63)

Bailey (1992) har i sin bok *"Improvisation It's nature and Practising music"* Intervjuat ett antal jazzmusiker angående deras relation och syn på improvisation. Den brittiske tenorsaxofonisten Ronnie Scott säger då bl.a. något som visar på hur han tycker att det finns olika typer av improvisatörer. Scott hävdar att det finns lika många olika attityder, uppfattning av vad improvisation är och arbetssätt som det finns människor. (Bailey, 1992, s. 51)

"Oscar Peterson for instance, is a very, very polished, technically immaculate, performer who – I hope he wouldn't mind me saying so – trots out these fantastic things that he has perfected and it really is a remarkable performance. Whereas Sonny Rollins, he could go on one night and maybe it's disappointing, and another night he'll just take your breath away by his kind of imagination and so forth. And it would be different every night with Rollins." (Bailey, 1992, s. 51)

Detta tyder enligt oss på att Ronnie Scott har någon form av åsikt kring att de finns två övergripande sidor eller synsätt på improvisation. Utifrån vad Ronnie Scott säger utgår vi ifrån att han tar ställning och hävdar att Sonny Rollins är den mest intressanta och innovativa improvisatören utav Peterson och Rollins. Peterson representerar enligt citatet ovan ett synsätt som stämmer bra in med det som vi anser att Knox (2004) har. Detta baserar vi på att Peterson alltid levererar utomordentliga framträdanden enligt Scott. En hypotes är då att, skall man kunna leverera med den perfektion som Peterson gör varje kväll krävs, dels att man har övat och kan sina grejer och dels att man inte ger sig ut på för hal is. En musiker av Petersons "typ" är antagligen en som har byggt upp ett fantastiskt bibliotek och vokabulär av licks och fraser som han är otroligt förtrogen med och blixtnabbt kan välja ur under improvisationens gång. En musiker som Sonny Rollins styrs rent musikaliskt och improvisatoriskt i detta fall mer av sina känslor. Han söker hela tiden något nytt i det musikaliska förloppet och det säger sig självt att detta ständiga sökande ger mer eller mindre lyckat resultat. Man skulle kunna göra jämförelsen med att gå och lyssna på en konsert med Peterson är som att äta en bra stadshotellslunch varje dag, man vet att det kommer att smaka bra och man kommer att bli nöjd, mätt och belåten. Det kommer inte smaka allt för oväntat. Att lyssna på Rollins blir mer som att prova ett nytt lunch ställe varje dag. Ibland blir man besviken och ibland blir det succé. Bara att se till att välja olika lunchställen varje dag är att improvisera i det vardagliga livet.

## 6. Jazz- och improvisationsundervisning ur ett historiskt perspektiv

### 6.1 Hur var det då?

Berliner beskriver om hur jazzen växte fram ifrån den afroamerikanska befolkningen i USA och hur musikstilen spreds och fördes vidare från generation till generation. Det intressanta för oss att undersöka och titta på är hur man ”studerade” eller lärde sig att spela jazz förr i tiden och jämföra med hur det ser ut i dagsläget (1994: 21-35).

Berliner beskriver utifrån vad olika musiker berättar hur jazzmusik var musik ifrån gatan. Från början fanns inga officiella musikskolor som lärde ut jazz. Musikens ”hemligheter” och idéer spreds helt och hållet via någon slags muntlig tradition, de äldre erfarna musikerna lärde upp de unga. Berliner berättar om att lära sig att spela jazz handlade lika mycket om att lära sig sociala koder som att spela ett instrument. Man var tvungen att leva i jazzvärlden för att förstå den, och för att utvecklas till en god jazzmusiker. Det var väldigt vanligt att många duktiga jazzmusiker kom ifrån ett och samma ställe. Det stärker teser som, vikten av att lära sig jazzens sociala koder och hur jazzen fördes vidare genom muntlig tradition. Musiker ordnade musikaliska ”get-togethers” i området de bodde eller hemma hos någon där de repeterade och övade tillsammans och gav varandra tips och tricks. Detta har alldeles säkert haft en avgörande betydelse för hur jazzkulturen såg ut i olika städer och områden. Det var även vanligt att unga jazzmusiker tog kontakt med jazzveteraner när de var på besök i stan och spelade. På detta sätt kunde ”juniorerna” bygga upp en kontakt med sina förebilder och se till att de fick ta del av veteranernas obetalbara kunskap, spela tillsammans och så småningom föra vidare denna kunskap till kompisar och nästkommande generations jazzmusiker (Berliner, 1994: 21-37).

### 6.2 Jam sessions

En sak som Berliner (1994, s. 41-44) beskriver som avgörande för musikers lärande var de musikaliska ”get-togethers” som ofta kallas för Jam Sessions. Ett gäng musiker träffades informellt och helt enkelt spelade ihop. Det fanns inga regler för hur långa solon eller låtar man skulle spela. Musikerna kunde hålla på i flera timmar och spela en och samma låt och musikerna som medverkade kom och gick medan musiken hela tiden fortsatte. I detta forum kunde musikerna experimentera och snappa upp saker ifrån varandra och på så sätt utvecklas. (Berliner, 1994, s. 41-44)

Improvisers also arrange invitational practise sessions at one another's homes. Extended events at private house parties in Seattle "lasted a few days at a time," Patti Brown remembers, and they held such popularity that club owners temporarily closed their own establishment to avoid competing for the same audience. (Berliner, 1994, s. 42)

Dessa Jam Sessions utvecklades så småningom från att ha varit informella tillställningar till att man anordnade offentliga Jam Sessions på klubbar där vem som helst kunde komma och jamma och lyssna. Det var dock så att på vissa ställen visste alla att det var en väldigt hög nivå på musikerna som jammade, så dessa Jam Sessions gick man inte till förens man hade övat ordentligt och var mogen för det hävdar musikern Rufus Reid. (Berliner, 1994, s. 43)

### 6.3 Utveckling av den muntliga traditionen via skivinspelningar

I tell people, "I was a high school dropout, but I graduated from Art Blakey College, the Miles Davis Conservatory of Music, and Charlie Parker University."  
–Walter Bishop Jr. (Berliner, 1994, s. 36)

I och med att jazzmusiker med tiden även fick spela in plattor blev det också en avgörande orsak för musikens spridning och popularitet. Ungdomar som ville lära sig att spela jazz behövde inte heller träffa sina förebilder och höra musiken live för att komma i kontakt med den. De kunde skaffa en platta med exempelvis Charlie Parker och lyssna, härma och lära utifrån den. Det är det Walter Bishop Jr syftar på i citatet ovan.

### 6.4 Musikinstitutionernas roll i jazzmusiken

Man bör tillägga att även om jazzen till en början var musik som växte ifrån någon slags undergroundkultur och som utvecklades på "gatan" där man lärde av varandra. Så fanns det tidigt en indirekt koppling mellan jazz och klassiska musikinstitutioner. Många utav de tidiga jazzgiganterna hade nämligen studerat västerländsk klassisk musik. Det har gjort att jazzmusiken är påverkad av klassiska musikideal på flera sätt. Exempel på ämnen inom den västerländska klassiska skolan som många jazzmusiker studerade enligt Berliner (1994, s. 55-57) är interpretation, instrument teknik (tonbildning, fingersättning, osv.), teori och komposition. I och med att många jazzmusiker från början hade bra kunskaper i musikteori och instrument hantverk kan den klassiska skolningen vara förklaringen till jazzens harmoniska och melodiska komplexitet, trots att det är musik ifrån "gatan".

In New Orleans, Jelly Roll Morton and other musicians frequently attended concerts at the French Opera House and immersed themselves in compositions by Verdi, Masenet, Donizetti, and other masters. Ultimately, associations between jazz artists trained by ear in African Amerikan music and those with additional academic training blend differing worlds of musical knowledge, thus contributing to a mutual artistic exchange that continually enriches jazz tradition. (Berliner, 1994, s. 55)

Det var först fram på 1950 talet som jazzen började dyka upp på olika universitet och institutioner som en möjlig musik att studera för unga musikstudenter. Från och med detta har jazzutbildningarna ständigt ökat i USA och runt om i världen fram tills idag. I mitten av 1980 talet fördubblades jazzutbildningarna i USA enligt Berliner (1994, s. 56). Det var inte förrän i slutet av 1970 talet som de första jazzutbildningarna på högskolenivå dök upp i Sverige, enligt musikern och improvisationspedagogen Gunnar Lindgren (2008), som själv var delaktig att starta upp den första utbildningen med afroamerikansk inriktning vid Göteborgs musikhögskola.

Resonemanget kring hur man ur ett historiskt perspektiv har lärt sig att spela jazz kan vi styrka genom att referera till kapitel fem i boken "*Jazz cultures*" av David Ake (2002, University of California Press) där Ake tar upp flera utav de saker vi redan belyst. Bl.a. tar han också upp faktumet att jazzmusik från början växte fram som en undergroundkultur på "gatan". Detta skedde ofta i ruffiga kvarter och musiken utövades till största delen av den afroamerikanska befolkningen eller möjligen av vita "outsiders". Men att den numera figurerar allra mest på musikinstitutioner och synen av jazzmusik har gått från att vara "avslappnad och skön" amerikansk musik till att vara musik som allt som oftast anses som tekniskt- utmanande eller svår. Ake (2002) belyser också de institutionaliserade jazzutbildningarnas uppkomst i USA

och hävdar att det var ytterst få skolor som erbjöd jazzutbildning före 1970-talet. Han påpekar också att de jazzutbildningar eller jazzgrenar som fanns att tillgå innan 1970-talet ofta var på en väldigt låg nivå musikaliskt och saknade ofta improvisationsmomentet som ofta anses som den allra viktigaste byggstenen i denna genre. Lärarna utgick mycket ifrån notläsning precis som man ofta gör när man studerar ”klassisk musik” och spelade exempelvis färdigskrivna storbandsarrangemang med eleverna. Ake (2002) ironiserar lite över den konventionella jazzmusikens ställning idag jämfört med hur det såg ut när den växte fram, bl.a. genom ett citat ifrån sitcom serien *Dobie Gillis*: (Ake, 2002, s. 112-122)

It wasn't the clean-cut, fairhaired Gillis who "dug" Thelonious Monk but rather his misanthropic beatnik friend, Maynard G. Krebs. (Ake, 2002, s. 112)

## 6.5 Jazz idag, framförallt på institutioner

Jazz har i dagsläget i stort sett nästan helt gått över från att vara ”gatumusik” till att nu vara ”institutionaliserad” musik. Med det menar vi att det är ytterst få av dagens yngre jazzmusiker som inte har studerat jazzmusik vid en institution någon period av livet. Det har blivit naturligt att man kommer i kontakt med jazzmusik i skolansvärld, kanske pga. att jazzen har ett nästintill obefintligt utrymme i dagens mediala utbud. Dessutom är Jazzmusik förhållandevis svårtillgänglig och komplex musik, framförallt harmoniskt. Det kan vara en utav orsakerna till att den inte kommer in i ungdomars liv på samma naturliga sätt som t.ex. Rock- och Popmusik gör. Att planka en jazzlåt och förstå sig på harmoniken när man är relativt ny på att spela ett instrument är ingen lätt uppgift.

Jazzen har enligt oss intellektualiserats sedan den gjorde sitt intrång i skolans värld. Den har inte riktigt samma gehörmässiga tradition som den en gång i tiden hade. Denna åsikt bygger vi på den mängd böcker som efter att jazzen blivit institutionaliserad, skrivits och fortfarande skrivs om jazzteori och hur man skall improvisera i jazzmusik. Ett exempel på en typisk sådan jazzbok är ”*The Jazz Theory Book*” skriven av Mark Levine (1995, Sher Music). Dessa böcker är fyllda med fakta som t.ex. skalor, fraser/licks, harmoniska ackordföljder och ackordläggningar. Det är också mycket vanligt att många av dessa jazzböcker innehåller transkriberingar av kända solon eller fraser. En konsekvens som kan uppstå om man som jazzstudent utgår ifrån dessa böcker utan att lyssna på originalmusiken, kan vara att man inte får samma gehörmässiga relation till musiken som man på ett mer naturligt sätt fick förr i tiden. Denna relation gör att man på ett lättare kan förstå känslan i musiken och musikens tradition. Resonemanget, när vi hävdar att jazzen har institutionaliserats styrker vi med att referera till vad Nicholson (2005, s. 99-128) anser om dagens jazzutbildningar.

Den gehörmässiga traditionen verkar vara viktig för hur många musikstilar och musiktraditioner förs vidare. Inte minst om man går tillbaka och tittar på hur man ser på musiken och improvisationen inom Indisk- och Flamencomusik som vi nämnde tidigare.

En positiv aspekt av att inte vara så djupt rotad i hur jazzmusiken låter och har låtit kan vara att om man studerar jazz genom att lära sig en massa teoretiska synsätt, kan man kanske lättare, utifrån det skapa något nytt och innovativt. Eftersom man inte vet hur jazzmusik ”skall låta” i olika sammanhang blir man heller inte rädd för att låta på ”fel” sätt enligt den jazztradition som finns.

## 7. Metod

### 7.1 Val av metod

Vi har valt att inhämta vårt referensmaterial från framförallt intervjuer med sex stycken musikpedagoger men också ur litteratur som berör vårt ämnesval. Litteratur som berör just det här ämnet är svår att få tag på och finns inte i så stor utsträckning. Den litteratur som vi bedömt mest relevant och därför använt oss mest av i vår undersökning är Nicholson (2005), Bailey (1993) och Berliner (1994). Både Nicholson och Bailey har åsikter kring de två synsätt vi valt att undersöka och ställer dessa mot varandra. Deras böcker har varit viktiga i jämförelsen mellan dessa synsätt och även för att använda som referens till våra intervjuresultat. Självklart har Nicholson och Bailey också varit högst relevanta som grund för vårt ämnesval. Berliner har framförallt bidragit med den historiska aspekten av hur man har lärt sig jazz och att improvisera. Det har varit viktigt för oss att kunna jämföra då och nu. Det har ökat vår förståelse för ämnet i stort.

Vi har valt att göra kvalitativa intervjuer med en ostrukturerad intervjuform eftersom vi ville ge respondenterna chans att utveckla sina resonemang. Det har varit viktigt för oss att ha möjligheten att anpassa våra frågor lite efter vem som blir intervjuad t.ex. om en respondent svävar ut för mycket i ett svar kan vi ställa följdfrågor som får tillbaka denne på "banan". Därför har det varit bättre i vår undersökning med en kvalitativ intervju då endast frågeområdena är bestämda i förväg. "Syftet med den kvalitativa intervjun är att få den intervjuade att ge så uttömmande svar som möjligt" (Johansson & Svedner 2006: 43).

Intervjuarbetet och frågeställningarna handlar om att vi som författare reflekterar över den information vi samlat på oss. Det är nästan självklart att dessa reflektioner görs utifrån våra egna personliga erfarenheter och därför blir vår forskning en hermeneutisk process. Detta är viktigt för att vi ska kunna besvara våra frågeställningar och diskutera kring syftet på ett relevant sätt, då vårt ämnesval är av estetisk karaktär.

När vi valt frågor för intervjun utgick vi ifrån våra egna erfarenheter och vad vi själva tyckte var bra frågor som skulle ge bra svar. För att undersöka huruvida våra frågor var bra och rätt kopplade till vårt syfte valde vi att göra en testintervju. Under denna testintervju märkte vi vilka frågor som behövdes kompletteras och vilka frågor som eventuellt skulle tas bort eller göras om. Vi fick också en ungefärlig tid på hur lång intervjun skulle ta.

### 7.2 Val av respondenter

Vi har suttit tillsammans med vår handledare Jan och bollat fram och tillbaka vilka pedagoger som hade varit lämpliga för vår undersökning. Några namn kom tidigt upp som förslag som sedan också blev intervjuade och några namn tillkom efter ytterligare funderingar. Vi valde tillslut att intervjua sex stycken musikpedagoger från västra Sverige. Vi ville ha så stor spridning som möjligt mellan dessa pedagoger och valde därför pedagoger med olika bakgrunder, åldrar och arbetsplatser. Tyvärr råder det i dagens Sverige stor brist på kvinnliga improvisationspedagoger om man bortser från improvisationspedagoger som undervisar i sång. Detta ledde till att vi hade svårt att hitta kvinnliga respondenter som passade in i vår intervjustudie. Därför blev alla våra respondenter av manligt kön. Vi är medvetna om att vi inte belyst våra frågeställningar ur ett genusperspektiv och att vi kanske hade fått ett annat resultat om t.ex. hälften av våra respondenter varit kvinnor. Vi anser dock att fokus i vårt arbete handlar om att få så ärliga och personliga svar som möjligt ifrån sex unika individer.

Frågan om huruvida dessa sex individer är av manligt eller kvinnligt kön och hur deras svar påverkas av detta är enligt oss mindre viktig för vår undersökning och något vi aktivt valt att bortse från pga. aspekter som t.ex. tidsbrist, brist på lämpliga respondenter och begränsning av arbetsområde.

### **7.3 Genomförandet och tolkningsprocessen**

Respondenterna blev kontaktade en och en av oss via telefon där vi först presenterade oss och berättade om vårt arbete för att sedan fråga om de skulle vilja ställa upp på en intervju. Samtliga svarade ja och vi bestämde tid och plats för intervjun. Enligt Johansson & Svedner (2006: 43) bör man spela in intervjuerna på band så att man även kan få med alla pauser, avbrutna meningar och tonfall som kan vara viktiga för den kommande analysen. Vi spelade därför in intervjuerna på en diktafon för att sedan transkribera dem ordagrant. Detta gjorde vi för att ha möjligheten att tolka svaren så sanningsenligt som möjligt och för att risken att missa viktiga detaljer skulle bli mindre. Det kan uppstå problem om man inte transkriberar intervjusvaren korrekt som t.ex. om man sammanfattar svaren direkt genom att skriva ner dem är risken då stor att tolka respondenternas svar utifrån vad man förväntar sig att höra. Svaren kan då bli styrda och resultatet kan jämföras med som om man hade ställt ledande frågor. Intervjuerna inleddes med några grundläggande frågor kring respondentens yrkeskarriär. Detta gjorde vi för att själva skapa oss en bild av respondenten i fråga och för att lära känna och få denne att känna sig trygg och tillfreds. Sedan leddes intervjuerna in mot huvudfrågeställningarna i arbetet som mestadels berörde deras roll som pedagog och improvisatör.

När intervjusvaren var färdiga och transkriberade jämförde vi dessa med den litteratur vi hittat. Vi tittade på olikheter och likheter i svaren och i litteraturen för att se om vi kunde hitta mönster som besvarade de frågor vi ställt i vårt syfte och för att se om det resonemang vi själva fört hade någon substans.

### **7.4 Etiska aspekter**

Vi har varit noggranna med att före intervjuerna och vid intervjutillfällena informera respondenterna om de etiska rättigheter de besitter vid en intervju med detta syfte. Vi har försökt att vara så noggranna vi kunnat med att följa de anvisningar som Humanistisk-samhällsvetenskapliga forskningsrådet utarbetat för forskningsetik vid samhällsvetenskaplig forskning. (Johansson & Svedner, 2006: 29-30)

Vi kontaktade de utvalda respondenterna via telefon där vi övergripande presenterade ämnet för vårt arbete och hur vi ville genomföra intervjuerna och försäkrade dem om deras anonymitet. ”Deltagarna skall erhålla en rättvisande och begriplig beskrivning av undersökningsmetoderna och undersökningens syfte” (Johansson & Svedner, 2006: 29). Vi vill dock tillägga att vi inte informerade i förväg exakt om vad vi ville undersöka utan väntade med denna exakta precisering till slutet av intervjun. Såvida inte respondenterna preciserade frågor som krävde att vi talade om detta, då det är av stor vikt att vi talar sanning. ”Deltagarna skall ha möjligheter att när som helst ställa frågor om undersökningen och få sina frågor sanningsenligt besvarade” (Johansson & Svedner, 2006: 30) Anledningen till att vi väntade lite med att precisera det exakta syftet berodde på att vi var oroliga att vetskapen om detta skulle påverka respondenternas svar så att sanningshalten minskade, i respondenternas fåfänga att svara ”rätt”. Vi var däremot noggranna med att informera respondenterna om att ”deltagarna skall upplysas om att de kan avböja att delta eller avbryta sin medverkan utan

negativa följder” (Johansson & Svedner, 2006: 30). Vi är dock glada att ingen av våra respondenter valde att avböja ifrån intervjuerna eller ifrågasätta vårt ämnesval. Det var överlag väldigt positiva till vårt ämnesval och tyckte att det var intressant att få delta. Vi var noggranna med att poängtera att undersökningen inte handlade om vem som svarade rätt eller fel utan att vi bara vill belysa just de olika synsätt som finns kring improvisationspedagogik på svenska skolor och vad det finns för argument kring dessa olika synsätt.

Att vi höll oss till forskningsetiska anvisningar innebär att vi visar respekt gentemot våra respondenter. Respondenterna får då ett större förtroende och blir motiverade till att konstruktivt delta i arbetet (Johansson & Svedner, 2006: 30). Om detta påverkade det positiva bemötandet vi fick vet vi inte men det kan i alla fall ha varit en bidragande orsak.

## 7.5 Arbetets reliabilitet

En vetenskaplig rapport ska vara så korrekt och genomarbetad utefter rapportens metoder så att den i princip skulle kunna reproduceras, att den information som är framtagen skulle bli av samma resultat om någon annan gjorde om arbetet på nytt. Enligt Johansson & Svedner (2006: 105) betyder reliabilitet noggrannhet vid mätning, med andra ord ju högre reliabilitet desto större noggrannhet.

På samma sätt som en tumstock är ett instrument för att mäta föremåls längd är enkäter, intervjuer och observationer instrument för att mäta uppfattningar och beteenden. Om mätinstrument har hög noggrannhet får man samma resultat vid upprepade mätningar (Johansson & Svedner 2006: 105).

Johansson & Svedner (2006: 105) hävdar att i praktiken är reliabilitet aldrig perfekt eftersom observatörerna ser, tolkar och upplever saker ur olika synvinklar. Just i intervjuer spelar det stor roll vem som intervjuar, vilka frågor det är, hur man ställer frågorna och hur man sedan tolkar svaren. De reliabilitetsbrister som skulle kunna finnas i vårt arbete ligger antagligen mestadels i intervjuerna. Våra intervjuer varade i ca: 1 timme var men skulle lika gärna kunna ta många fler timmar. Hade vi t.ex. delat upp intervjuerna och genomfört varje intervju vid ett flertal tillfällen och dessutom utökat följdfrågorna hade möjligtvis respondenternas svar blivit mer tillförlitliga och sanningsenliga. Detta sätt att arbeta hade kanske också gett oss större möjlighet att tolka svaren på ett sätt som ligger närmare respondenternas budskap och tankar. Respondenternas dagsform skulle också kunna vara något som kan påverka deras svar. Trötthet, stress, nervositet och personliga livsförhållanden kan vara bidragande orsaker som kan störa intervjuernas tillförlitlighet. Angående intervjuarbetets reliabilitet borde vi kanske för att få ut ett mer generaliserbart resultat intervjuat många fler respondenter ifrån olika platser i landet. Vi kunde också ha gjort intervjuer med elever till de utvalda pedagogerna och även gjort observationer vid lektionstillfällen. Men pga. att detta arbetssätt är otroligt tidskrävande så var vi tyvärr tvungna att begränsa vår undersökning till endast sex intervjuobjekt.

Vi vill tillägga att en kvalitativ intervjustudie av detta slag inte är generaliserbar. Man bör akta sig för att göra det eftersom det endast är några få människors åsikter som yppas och ställs mot varandra i ett forskningsprojekt av denna karaktär.

Pga. att vi gör en hermeneutisk forskningsundersökning och tolkar saker utifrån våra egna erfarenheter och upplevelser. Kan det hända att undersökningens resultat eller de underliggande budskap vi sänder ut är påverkat av våra personliga åsikter i ämnet. Det kan vara en bidragande orsak som kan hämma arbetets trovärdighet.



## 8. Resultatpresentation

### 8.1 Inledning

Intervjuerna har gjorts bland sex pedagoger, främst från Göteborgsområdet men även utanför Göteborg. Vi har valt att låta dessa pedagoger vara anonyma då vi inte anser att deras identitet har någon relevans för resultatet av vårt arbete. Vi kommer istället att kalla dem för bokstäverna från A till och med F. Samtliga pedagoger arbetar på högskola förutom E som arbetar på ett gymnasium. Här följer en kort presentation av våra respondenter:

**A** – Lärare och frilansmusiker. Spelar saxofon som huvudinstrument.

**B** – Frilanslärare och frilansmusiker. Spelar trumpet som huvudinstrument.

**C** – Lärare och frilansmusiker. Spelar gitarr som huvudinstrument.

**D** – Lärare och frilansmusiker. Spelar saxofon som huvudinstrument.

**E** – Lärare och frilansmusiker. Spelar gitarr som huvudinstrument.

**F** – Lärare och frilansmusiker. Spelar gitarr som huvudinstrument.

Vi har valt att göra vår resultatpresentation utifrån tre frågeställningar. **1.** Vad är improvisation **2.** Vad är en bra improvisationspedagog? **3.** Finns det två olika synsätt inom jazzimprovisation och hur förhåller sig våra respondenter till dessa?

### Fråga 1

#### 8.2 Vad är improvisation?

**Respondent A** börjar med att tydliggöra att improvisation innehåller *olika kvalitéer* och går inte att beskriva kortfattat om man ser på det analytiskt. En av dessa kvalitéer är *olika typer av byggstenar* eller *legobitar* som A beskriver det som. Respondenten refererar till tidiga pionjärer som t.ex. trumpetaren Louis Armstrong, som myntade flera olika typer av *fraser* som sedermera blivit ”allmänt gods” som använts av många musiker genom åren. Fortfarande idag när man hör t.ex. en blues kan man höra vissa antydningar till fraser som fanns med redan i Armstrongs solon. Förutom fraser kan improvisation även vara mönster eller ”licks” som kan vara konstruerade och geometriska. Ofta kan man spela dessa i olika tonarter pga. att man stått och övat in dessa. Sen kan det också vara *citater*. Respondenten refererar där till saxofonisten Dexter Gordon som ibland använde sig av t.ex. *Mendelsons Bröllopsmarsch* när han improviserade. Respondent A har nu talat om *det melodiska området* av improvisation.

Respondent A fortsätter med att tala om hur man även måste ha vissa grundkunskaper om skalor när man improviserar, men poängterar dock att det inte är själva skalorna som är det viktiga utan att känna till vissa karaktäristiska toner ur skalorna som är mer viktiga än andra.

Om vi tar t.ex. en dorisk skala så är det en mollskala med en stor sext och liten sju. Då ger den, den här doriska karaktären. Tar du lydskala så är det den där höjda kvarten där som blir karaktär. (Respondent A)

Respondent A går vidare med att prata om rytm och förklarar att det också är en viktig byggsten i improvisation. Rytmer kan bilda s.k. fanfarer och man kan spela sextondelar, trioler och man kan accentuera, spela polyrytm och polyrytmik.

En annan byggsten är enligt A att kunna och känna till repertoar, att man känner till en mängd olika låtar och stilar. Att man har stilkänsla och kan känna skillnad på en afrokubansk låt och en samba från Brasilien. A avslutar därmed genomgången av dessa s.k. byggstenar och går vidare.

Nästa kvalité som enligt respondent A är det svåraste inom improvisation är det arkitektoniska, den kompositoriska delen. A börjar med att förklara den negativa biten av improvisation, den man ska akta sig för. A förklarar detta genom att jämföra improvisation med en kortlek. Man har klöver knekt, hjärter dam, spader kung osv. och försöker att lägga ut dessa kort på ett så snyggt och intressant sätt som möjligt. A refererar till ett av dennes egna solon då det är tydligt hur A försöker att lägga ut dessa kort så korrekt och logiskt som möjligt men att de inte bildar någon helhet. Solot känns då konstruerat och blir inte speciellt bra. A berättar om saxofonisten Coleman Hawkins solo på låten *Body and Soul* och menar att det är ett mästarsolo då Coleman improviserar i stil med att bygga en stor katedral. Han har visionen klar från början och mot slutet av solot i de sista takterna blir katedralen komplett.

Dom egenskaperna som är viktiga i katedralen det är t.ex. att man kan uttrycka sorg och glädje, att man har dynamik, alltifrån liksom lågmält trevande till väldigt brutalt och storsint. (respondent A)

**Respondent B** menar att improvisation generellt handlar om att blanda det som är inne i huvudet, musikaliska kunskaper och insikter som man tillägnat sig genom åren. Respondent B refererar till ett "kylskåp" fyllt med råvaror. Man vet inte vad man skall spela förrän man öppnat kylskåpet och tittat efter vad man har. Utifrån innehållet i kylskåpet improviserar man sedan ihop något. B tycker att det är i kombination med fantasin som improvisation blir till. Han påpekar dock att även om man har ett fullt kylskåp kan dålig fantasi hindra en ifrån att improvisera bra. Det är sammansättningen av ingredienserna i kylskåpet som tillsammans med fantasin är det viktiga.

**Respondent C** ser improvisation som *att hitta på*. Utan låtar, bara hitta på i stunden.

Det bästa är när man spelar något man aldrig spelat förr, helt nya saker. Det är väl den bästa typen av improvisation när man skapar nya harmoniföljder i stunden och nya sätt att spela, det är för mig improvisation. (respondent C)

C pratar också om improvisation på givna mallar så som t.ex. ackordsrundor. I låtar presenteras oftast temat först och när solot sedan tar vid kan man utgå från temat när man improviserar. C beskriver också improvisation som gehörsmusik, man spelar på sitt gehör. C beskriver vikten i att öva upp gehöret eftersom det är en sådan stor del av improviserandet. Öva på moment som alltid inte är så kul och som man inte kan.

Man ska söka upp det som är svårt och välja att kämpa med en dur ters på ett mollackord tills det låter bra. (respondent C)

C menar att det är efter man tränat och övat upp gehöret som det blir lättare att spela improviserad musik. Utan ett bra gehör kan man inte improvisera.

**Respondent D** börjar med att konstatera att improvisation är en stor och bra fråga som inte är lätt att svara på. När D pratar om att improvisera själv ser han det som självklart att man ska kunna spela utan noter eller efter någon sort planering i förväg. D menar att det är ett av olika tillvägagångssätt att göra musik på och kanske det mest naturligaste sättet att musicera på. Just det här med att utforska musik utifrån ögonblicket och de spontana infall som man får. D fortsätter med att förklara friheten i att improvisera och menar att improvisation och komposition är närmare varandra än vad andra kan tycka. Det är mest bara tidsaspekten som är annorlunda.

När man improviserar så strävar iallafall jag efter någon slags form av spontan komposition eftersom det hela tiden finns en vilja att bygga upp en musikalisk form och att utveckla den och att så småningom också avsluta den, precis som om man skriver ett stycke.

Detta ser D som oerhört fascinerande just att kunna komponera samtidigt som att man i nuet spelar. D ser improvisation som en skrämmande frihet att musicera på.

**Respondent E** inleder med att säga att improvisation är ett förhållningssätt till hur man lever hela sitt liv. Livet är improviserat och man jobbar med och gör hela livet massa olika saker. Hela livet är mer eller mindre improviserat. Till skillnad från en fast notbild så lever människor ständigt i improvisation. E relaterar också till när man lagar mat. Lagar man efter recept så är man ju bunden till skillnad från om man bara öppnar kylskåpet och använder det som finns eller går ner till butiken och handlar något utan planering. Då blir det mer spontant och man använder samtidigt den kreativa förmågan och fantasin samtidigt som man handlar eller lagar mat. E drar liknelser till när man spelar musik och menar att det är samma sak där. Det viktiga är att lyssna, ungefär på samma sätt när man känner efter vilka råvaror man vill ha eller vad som passar bäst till just den här maten. E säger med andra ord att det viktigaste med improvisation är att lyssna och känna efter. Improvisation handlar enligt E om att man inte upprepar sig och gör samma sak hela tiden utan att man vågar kasta sig ut och pröva på nya saker.

**Respondent F** inleder med att säga att folk ofta förknippar improvisation med jazz och att spela musik, men att det egentligen handlar om att vara kreativ, att vara improvisatör. Improvisation inom musik kan vara så mycket mer än att spela musik. Det kan t.ex. vara en inställning till hur man framför musik, hur man spelar något specifikt stycke eller melodi. Det är också en typ av improvisation. F menar att om man ska kunna klara av att vara kreativ, när det gäller musik, måste man också kunna sitt instrument.

Man ska kunna skalor och ackord och det gäller ju liksom att reagera på någonting.  
(Respondent F)

Improvisation handlar om att skapa någonting i nuet och behöver därför inte vara att man spelar ett solo i flera chorus tycker F, utan det är det kreativa tänkandet som är improvisation.

## Fråga 2

### 8.3 Vad är en bra improvisationspedagog?

**Respondent A** börjar med att prata om pluralism i jazzen och i undervisningen. Hur viktigt det är med pluralism och att man ska vara positiv till inställningen att man spelar på olika sätt och låter på olika sätt. A tar som ex. upp om man spelar en vanlig standard och pekar på ett vanligt ackord i låten menar A att om en person analyserar ackordet på ett visst sätt kan en

annan person analysera på ett annat sätt. Denna pluralism i musik när man tänker olika och spelar på olika sätt bidrar till att det blir en väldig flora av olika uppfattningar inom improviserad musik.

Så det kanske är det första viktiga som har varit ledstjärna för mig att det inte finns ett sätt att spela jazz på och det finns inte ett sätt att undervisa jazz på, utan man ska vara generös. (Respondent A)

När det gäller undervisningen på musikhögskolan och de studenter som A undervisar, poängterar A att det är viktigt att försöka ana vad studenternas begåvning ligger. Att man försöker uppfatta åt vilket håll studenten drar och det är verkligen inte säkert att han/hon drar åt samma håll som läraren själv. I dessa lägen menar A att det är viktigt att vara lyhörd för studentens intressen. Därför har A myntat begreppet ”den svaga läraren” och ”den starka läraren”. A menar alltså att den starka läraren är en lärare med väldigt stark auktoritet och stark tro om att just det den läraren lär ut är det rätta. Den starka läraren kan t.ex. tala om för studenten vilken musik som är bra, vilka sätt man ska spela på, hur det ska låta osv. Den starka läraren vill föra över sin egen estetik och sina egna värderingar på studenten. Den svaga läraren är däremot ödmjuk och känslig för studentens önskemål försöker känna in var studenten är på väg i sin utveckling och vill hjälpa studenten att nå de mål studenten själv strävar efter.

A fortsätter med att berätta hur improvisationsläraren ska vara som en barnmorska. Med andra ord menar A att alla studenter bär omkring på en baby och det är lärarens uppgift se till att studenten kan föda fram den. Är en lärare väldigt stark och auktoritär så är det stor risk att babyn aldrig föds och det finns en risk att studenten blir en kopia eller väldigt hårt styrd och påverkad av den lärare studenten har. Den svaga läraren har förmågan att få studenten att lyfta fram dess egna viljor och känslor.

A berättar om ett exempel från den klassiska sidan (klassisk musik) som utspelade sig på den amerikanska skolan Juilliard School of Music när det gjordes ett tv-reportage om skolan. Pianoläraren på skolan presenterade de 15 främsta pianostudenterna på skolan. Dessa studenter satt i olika rum med varsin flygel och övade. När reportern frågade läraren hur denna trodde det skulle gå för alla dessa begåvade studenter efter skolan svarade pianoläraren med att säga att det är bara 3 stycken av dessa 15 studenter som i framtiden kommer att lyckas med att bli konsertpianister. När reportern frågade vilka av dessa 15 det var så svarade läraren med att ”det är de som inte gör som vi säger”. Respondent A hävdar att det var de studenter som hade modet och integriteten att premiera sin baby istället för att gömma den och bara följa i någon annans fotspår som hade möjligheten att lyckas bra.

A menar att det viktigaste som lärare är att ha respekt för studenternas egen integritet och vad dom vill göra. Det har däremot ofta hänt att A's studenter gjort saker de inte själva brunnit för. Men det är alltid val de gjort själva och de har aldrig blivit tvingade till något menar respondent A.

Ett annat lärarperspektiv som A tycker är viktigt att belysa är att ta vara på glädjen, samhörigheten och dom sociala aspekterna i musik och att inte fokusera på att man skall vara ”bra-bättre-bäst”. Detta är extra viktigt i en sådan miljö som på musikhögskolor där många begåvande människor möts då prestige och prestation är väldigt viktigt för studenterna. A berättar att på sina ensemblelektioner spelas det aldrig låtar med för svåra teman. Bl.a. för att elevernas solon inte skall bli någonting de gör ofokuserat och pliktskyldigt för att de är oroliga

för om de skall göra bort sig eller inte när det svåra temat kommer. Eftersom A är positiv till pluralismen bland improvisationspedagoger så har han inget problem med om någon annan väljer att spela låtar med svåra teman på sina lektioner, alla har olika sätt att arbeta på och det är också det som är styrkan enligt respondent A.

**Respondent B** tar upp ett exempel när han själv var student och spelade bas. B hade vid den tiden ett problem med ett finger och kunde inte spela vissa moment. B hade en lärare som tyckte att det var lika bra att B tog ett år ledigt från spelandet tills fingret skulle bli bra eftersom läraren hade sin studieplanering som inte gick att ändra på. Momentet som B inte klarade av pga. sitt finger var ett ställe i ett cellostycke av Bach. Momentet låg i ett högt läge på basen och varje gång B skulle öva på den biten så högg det till i fingret. Respondent B hade däremot inga problem att spela andra låtar och stycken, men bara för att B inte kunde följa lärarens studieplan så tyckte han att B skulle ta ett år ledigt och vila upp fingret. Detta är enligt B ett exempel på hur en lärare inte skall vara, lärarens flexibilitet är i detta fall obefintlig enligt B.

En bra lärare kan ju både förmedla det han själv brinner för och kan men också känna av vad den här eleven behöver och vill. (Respondent B)

En bra lärare menar B måste även snabbt kunna hitta vad eleven behöver och hitta vad just den eleven tycker är kul men också finna elevens problem. Felsökande och glädjesökande.

**Respondent C** poängterar två viktiga egenskaper hos en bra lärare. Man måste känna vad studenten man möter behöver och vill. Den första intuitionen är viktig. C menar att det är inte rollen som lärare man ska inta utan rollen som coach. Det är nummer ett säger C. En coach ska bara vara med och hjälpa till, ge tips och stöd och inte att utbilda eller tala om för någon hur det är eller skall vara. Det är viktigt att försöka lista ut vad studenten behöver jobba med för att komma vidare i sin utveckling. Man kan inte pådyvla någon lärares tanke eller idé utan läraren eller coachen kan bara tala om vad den anser om saker och ting.

Nummer två är att man spelar mycket. C har både ensemblelektioner och individuella lektioner och då tycker C att det är otroligt viktigt att man spelar. Gehöret är en viktig del i musikerns liv och därför jobbar C en del med att lära sig låtar på gehör då man lär sig enormt mycket av typen av inläring. C propsar starkt på att man ska kunna standardlåtar utantill och har bl.a. plankningsuppgifter som ges ut till studenterna. Vid början av terminen väljer han ut ca tio låtar som studenterna skall lära sig utantill. I slutet av terminen genomförs ett terminsuppspel med fullt komp då C väljer ut två av dessa låtar som studenten skall kunna genomföra.

C pratar också om vikten att på lektionerna prata om hur och vad man spelar. Då det på Cs lektioner är mycket spel och jam kan det enligt C tappa sin poäng med att ha en lärare eller coach om man inte pratar om vad man precis har gjort, att ge respons och analysera är viktigt. Om man inte gör det händer ingenting med studenten och problem och svagheter hos studenterna utvecklas inte till det bättre. om man istället frågar vad som hände, eller vad studenten tänkte så kan man tillsammans reda ut det hävdar respondent C.

Det är mindre bra om man jamar och inte snackar om det. Om man är dålig på feedback så kan det vara väldigt negativt, så säger jag ingenting... Då händer det ju ingenting. (Respondent C)

**Respondent D** börjar med att prata om hur man som elev ska se på skoltiden. Hur man ska se sina studier och vikten av att förstå att det finns en värld där ute som väntar. En värld utanför musikhögskolan. D tycker att man borde tona ner skolvärlden lite och vara medveten om att

tiden på skolan går väldigt fort. Det är bara en kort bit av en persons liv. Det viktigaste D vill förmedla till sina studenter är att få dem att bli så självständiga personer och arbetande individer som möjligt så man sedan efter åren på musikhögskolan kan ta sig an livet på så bra sätt som möjligt, det är tiden efter skolan som är den viktigaste enligt D.

Målet kan inte vara att komma in på en skola utan målet är ju att gå ut ur skolan och ha en verksamhet med sig. (Respondent D)

D menar att det är otroligt viktigt att studenterna får någon slags coachning och att lära sig hitta sin egen motor och drivkraft för att sen kunna överleva som musiker, även fast en del elever kommer att arbeta som lärare kommer många ändå att hålla på med sina egna musikprojekt. D tycker inte att det är meningen att lärarna på musikhögskolenivå ska servera kunskap och erbjuda det ena med det andra som man kanske gör på gymnasienivå utan D skulle helst av allt vilja vara coach och inspiratör och hjälpa studenter att komma igång med sina egna projekt. D poängterar att de roligaste stunderna som lärare är när man märker att man har inspirerat en elev. D menar att det inte är speciellt givande att hålla på och traggla en massa kyrkotonararter samtidigt som D poängterar att även det måste göras någon gång.

D spelar mycket själv på lektionerna och menar att en lärare på universitetet borde ha så pass mycket självförtroende och självkänsla att man kan känna att man kan vara en inspiration för studenterna även som musiker. D tycker det är viktigt som lärare att kunna inspirera och motivera studenterna, annars har man som lärare inget där att göra. När D tagit upp det här med övriga lärare på skolan framgår det tydligt att fler lärare i alla utbildningar tycker att det spelas för lite för eleverna.

Kontentan av det borde ju vara att ju mer jag spelar på lektionerna desto mer inspirerad borde studenten bli. (Respondent D)

**Respondent E** pratar om vikten att lyssna och menar att det är en viktig del av Es lärande, att lära och att få eleverna att lyssna. Lyssna på block i musiken men även på vad som händer. Lyssnandet kombinerat med rytmiska övningar menar E är viktigt. Tidigare om åren var E betydligt mer lagd åt det teoretiska hållet men försöker numera att vara mer praktisk. Det blir mycket jam på lektionerna och även fast E menar att det är lättare att arbeta med teori försöker han komma ifrån det mer idag.

E tar upp ett bra exempel från tidigare år då han hade en begåvad elev men som aldrig hade arbetat med improvisation tidigare. E berättar hur han då hade gått igenom alla boxar och fingersättningar på halsen samtidigt som de gick igenom alla kyrkotonararter. Han fick hela paketet och E förväntade sig nu att eleven skulle komma tillbaka och kunna det som lärts ut. Men när de tog upp detta igen en tid senare hade eleven fortfarande ingen aning om hur allt hängde ihop och hur han skulle använda det han lärt sig. Eleven hade inte förstått någonting utan trodde att boxar och kyrkotonararter hörde ihop och hade missuppfattat helt vad E hade menat.

Så det blev lätt att jag pratade för mycket och spelade för lite, och det är någonting som ni kan ha med er. När de kommer där på gymnasiet så gillar de ju att lira, de flesta vill ju spela. (Respondent E)

Därför spelar och jamar E mer nu än förr. Enkla låtar med enkla harmonier så eleverna får spela mer istället för att prata om hur man kan spela över vissa ackord. E pratar också om andra elever som varit begåvade och spelat väldigt bra på det de själva har velat spela men när de

provat på improvisation så har det inte alls funkade. Inte ens de lättaste momenten. Därför menar E att lyssnandet är så viktigt då det är grunden för att kunna spela tillsammans.

**Respondent F** menar att en bra lärare ska kunna svara på frågor. Sakkunskap är det viktiga med en bra lärare samtidigt som F menar att ingen lärare kan allt. Som lärare ska man kunna sträcka på sig när man hör att det går bra för de studenter som man har eller har haft men det är också viktigt att erkänna för sig själv när det går dåligt för ens studenter. F poängterar sedan vikten av att vara "en skön snubbe" och att komma bra överens med studenterna vilket inte alltid går eftersom människor är olika. Man ska som bra lärare lyssna på studenten och försöka omvandla vad den personen vill göra och sedan jobba med det. F pratar även sedan om att det är viktigt när man undervisar på lite lägre nivå att försöka få det så roligt som möjligt på lektionerna. Har inte studenten spelat så mycket plockar F gärna fram skalövningar och teoretiska moment. Det finns enligt F många bra böcker huruvida man ska improvisera men det gäller att omvandla det till levande musik eftersom för dem som inte spelat så mycket säger dessa böcker väldigt lite. På F's lektioner sitter studenten ofta tillsammans med F och spelar ihop och ofta är det just "time" som studenterna måste öva på enligt F.

Det är ju sällan att det är en lektion som vi inte sitter och spelar ihop. Slutresultatet är att spela i time. Musik är så, när man drar igång så går tåget. (Respondent F)

### Fråga 3

#### 8.4 Finns det två olika synsätt inom jazzimprovisation och hur förhåller sig våra respondenter till dessa?

**Respondent A** börjar med att berätta om en specifik händelse som ägde rum när elever och lärare ifrån en dansk musikhögskola var på besök på den skola som A arbetade på vid den tiden. Skolorna besökte varandra och hade konserter då och då. Under konserten la A märke till att de danska studenterna var mer tekniskt skickliga än de svenska studenterna. Samtidigt fanns det i studenternas spel från Göteborg mycket mer "feeling" och ett uttryck som inte infann sig hos Köpenhamnstudenterna. A menar att tittar man på vilka lärare som fanns då på den danska skolan så var alla mycket starka lärare och kända musiker som förde en stenhård pedagogik. De danska studenterna var löd sina auktoritära lärare till punkt och pricka och uppfattade allt som de sa som korrekt enligt A.

De var starka lärare. Och de hade ju aldrig reflekterat över att man kan spela på ett annat sätt än vad man själv gör. De var väldigt auktoritära. (Respondent A)

A berättar sedan att A efter den här incidenten hade pratat med en av studenterna från Danmark som hade sagt att på bussen tillbaka till Danmark och framåt så hade dessa studenter mer eller mindre gjort revolution mot deras auktoritära lärare. De ifrågasatte det "obligatoriska" spelsätt de fick lära sig och istället hävdade sin rätt till ett personligt uttryck och egen spelstil.

Så förhoppningsvis så lärde vi oss båda två att vi har en bit kvar när det gäller hantverket, medan de har en bit kvar när det gällde det här med det egna initiativet och uttrycket. (Respondent A)

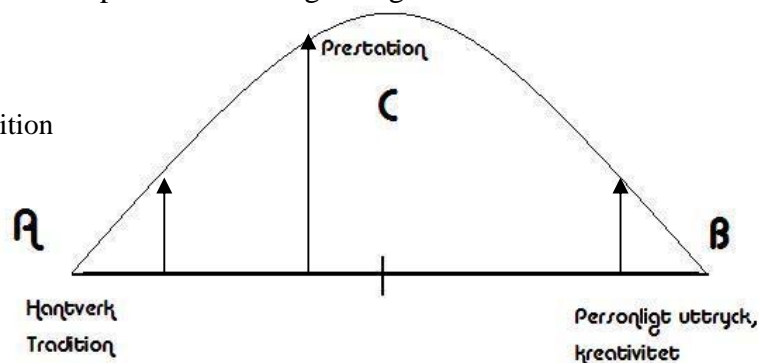
A pratar en del om vissa skillnader i tankesättet kring att spela musik som finns i Amerika och Europa. Amerikanerna är kända för att alltid vara, eller försöka vara bäst och satsa på att göra allting bättre än någon annan. Till skillnad från Europa där man har en lite mer öppnare syn på att improvisera då man i Europa generellt hellre vill hitta sin egen röst istället för att skapa den röst som man tror är starkast och bäst. Tittar man t.ex. på skolan Berkley som är känd över hela

världen så kommer många stora musiker och improvisatörer därifrån. En av nackdelarna med hur det är att studera på Berkley menar A är att det är för stort fokus på att man ska bli bäst. Resultatet av det är ofta att många tar samma väg för att nå dit och tappar bort sig själva på vägen enligt A.

A berättar sedan om ett liknande exempel då afrolinjen fick besök av en amerikansk herre som hette Bob Rockwell, som är saxofonist. Han var en ganska så småväxt man som spelade väldigt konkurrensinriktat och medvetet. Det skulle vara starkt, snabbt och väldigt svårt. Prestation var i fokus och här det gällde att se bra ut inför andra. A berättar att Bob var inbjuden till skolan för att hålla ett forum och började forumet med att be alla saxofonister att plocka upp sina instrument. Han kommenderade sedan dessa ca 10 saxofonstudenter att ställa sig på en linje och därefter räknade han in en blues varpå han uppmanade varje saxofonist att spela varsitt 12 tacters solo. Efter den första studenten spelat sina 12 takter kommenterade Bob det som "bad, next one" och gick vidare med nästa student som också denne blev totalt sågad. Det var en av dessa studenter som fick höra "ok, only one of you can play basic" och sedan demonstrerade den amerikanske saxofonisten själv hur man skulle spela ett solo på en blues. A berättar hur ilsken han blev på Bob och menar att det är omöjligt att föda fram den här babyn som A pratat om tidigare om man har en sådan attityd. I detta exempel ligger hantverket och traditionen alldeles för långt bort och man glömmer helt den individuella individens behov och viljor enligt A.

När vi börjar prata med A om lärare i vår miljö som t.ex. musikhögskolor runt om i Sverige så menar A att det är bra med lärare med olika typer av inriktningar. Lärare som står åt ett mer konstnärligt håll behövs lika mycket som lärare som står åt ett mer hantverksmässigt håll. A ritar upp en linje och menar att på ena sidan, låt oss säga X finns hantverket och traditionen. På andra sidan, Z finns det egna uttrycket osv. A menar att det aldrig finns någon som står helt längst ut åt någon av dessa sidor men att det finns lärare mer eller mindre på olika ställen längs denna linje, vilket också är bra för det främjar pluralismen i lärandet. Är det en student som behöver skärpa till den här "kunna, veta och hantverks" delen så finns det lärare för det och är det studenter som jobbat för lite med det personliga uttrycket så finns det lärare för det. A gör sedan en båge (se bild) som markerar prestationen och menar att om man har tillräckligt av hantverket och tillräckligt av det personliga uttrycket når man som högst eftersom man då placeras i mitten på bilden. Har man lagt för mycket tid på hantverket och kan mängder av skalor och ackord men är känslomässigt stum så blir det i slutändan mindre bra musik, eller tvärtom att man bara har jobbat med det personliga uttrycket och inte har hantverket så når man heller inte samma höjder som en person som tillägnat sig båda dessa sidor.

**A** = Kunna och veta -delen. Tradition och hantverket.  
**B** = Det personliga språket, kreativiteten och uttrycket.  
**C** = Prestationen, målet.



A tycker det är viktigt med den här balansen och poängterar att det är bra att olika lärare är på olika ställen på den här linjen mellan hantverket och konstnärskapet.



Jag kan ju peka på lärare i mina kolleger och säga att medan jag är i den delen så är andra i den delen (se bilaga 1). Och jag tycker det är skönt att det finns så inte jag får den uppgiften eftersom jag är dålig på den. Det är viktigt med balansen med andra ord. (Respondent A)

Problem kan dock uppstå på en mindre skola där utbudet av lärare kanske är mindre. Då gäller det att lärarna står så mycket som möjligt i mitten för att kunna vara så många studenter som möjligt till tjänst hävdar A.

**Respondent B** börjar med att förklara hur hela Bs spelande bygger på tradition och hur traditionen innehåller mycket som man idag behöver kunna för att spela tillsammans. Det kan handla t.ex. om olika koder inom jazzen, vad man får men även saker man bör undvika. När man ska jamma tillsammans kanske man inte förstår hur ett jam är uppbyggt med tema och sedan solo osv. Även fast man kan bryta vissa mönster och traditioner när man spelar så ska man vara medveten om det.

B drar även paralleller till folkmusiken där tradition är en fin sak och menar att inom folkmusiken är det helt ok att spela något som redan har framförts. Inom jazzen känns det mer fullt och fel om man skulle vilja spela som det redan har spelats för det måste i dagsläget hela tiden vara något banbrytande och nyskapande. B menar att det borde vara lika ok för studenter som vill spela i traditionen som för studenter som skapar ett nytt sound eller spelsätt. Det finns de som tycker om den gamla jazzen och traditionen och B menar att varför ska inte de få spela det och få lika mycket uppskattning. Man pratar om att det ska vara ärligt spel och att man ska vara sig själv och få ut något nytt ur instrumentet, men B hävdar att det snarare är då som det blir oäkta och falskt. När man börjar leta efter ett nytt spelsätt aktivt, utan att det kommer av sig själv. B hävdar också att även fast man skulle spela hela teman och ev. solo precis som någon annan har gjort det förr så blir det ändå individuellt eftersom man inte kan gömma undan sitt eget sound och sin egen tolkning även fast man spelar likadant.

B pratar sedan om några stora profiler som t.ex. Miles Davis och John Coltrane och menar att de inte alltid har låtit som vad vi idag kallar för Miles-sound eller Coltrane-sound utan hade i början av sina karriärer också stora idoler som de försökte efterlikna.

Miles försökte ju inget annat än att härma Dizzy när han spelade med Parker. Han hade ju inte lika bra "chops" som Dizzy, det står i hans bok. Han kände Dizzy väldigt väl och var hemma hos honom och han var låg över att han inte kunde spela de där grejerna som Dizzy kunde lira. Dizzy sa "jo men du spelar bara en oktaver". Han var inte ute efter Miles sound då, han försökte spela som Dizzy.  
(Respondent B)

Samma sak berättar B om Coltrane då Coltrane under många år försökte att spela som Charlie Parker men var sedan till och med tvungen att byta från altsax till tenorsax för att komma ifrån att spela som Parker. Även han lät inte som man idag förknippar med Coltranes Sound. Respondent B menar att det inte alls är fel att gå via traditionen för att finna sitt eget sound och att det snarare är svårare och kanske omöjligt att nå det utan traditionen.

När vi sedan pratar om hur lärare i Bs egna miljö uppfattas så tycker B att det inte är speciellt tydligt vart olika lärare står bland dessa två synsätt eller om det istället kanske är olika grader av det ena eller det andra.

Jag undrar om inte alla lärare försöker föra vidare dom verktyg som dom själva har som musiker. Dom som använder sig av traditionen i sitt musicerande undervisar såklart i traditionen. (Respondent B)

B har svårt att förstå hur man ska kunna undervisa i att uppmuntra elever till att finna sitt egna sound och menar att man lärare inte kan skippa vissa moment för att det inte ska låta för traditionsenligt.

Man lär inte ut dimskalan för att det är så många som har spelat den. Det går ju liksom inte. (Respondent B)

Om man inte alls skulle undervisa i traditionen skulle det inte alls gå för folk att spela tillsammans då det inte finns något material att spela på menar B. I bästa fall går det att jamma fritt men även där behövs vissa hantverksmässiga kunskaper för att kunna spela tillsammans. Problemet däremot om man skulle undervisa för mycket i tradition är om någon skulle fastna i det eller fastna i något speciellt sound och inte komma ur det. Bli någon som härmar någon annan vilket mycket sällan uppskattas bland andra musiker. I värsta fall fortsätter den personen så livet ut och i det fallet skulle man kunna gå tillbaka till vilka lärare den personen hade haft och fundera på om den kunde ha fått en bättre vägledning. Samtidigt menar B att det är tveksamt om det skulle kunna bli så illa med någon elev att den blir en kopia av någon annan utan att lyckas ta sig ur det. B avslutar med att sammanfatta det som:

Jag tror det är bra att kunna mycket om vad som har hänt innan. (Respondent B)

**Respondent C** tycker att traditionen är väldigt viktig och relaterar till folkmusiken som C själv är uppväxt med. C tycker därför att det är viktigt att man ska kunna sitt instrument och framförallt vad som har hänt i historien. Vad som hände på 30-, 40-, 50-talet osv. vilka som styrde utvecklingen, vad de hette och vad som var speciellt med dem. Det är viktigt. C menar också att man ska analytiskt se på dessa profiler och se vad de gjorde och varför de lät som de gjorde. Tittar man närmare på dessa profiler så ser man att även de hade stora förebilder som i sin tur också hade förebilder osv. På så vis är spelandet idag väldigt traditionsinriktat då dessa led hela tiden leder tillbaka i tiden.

Så om man ska hålla på att spela jazz idag så måste man ha hört alla de här tycker jag, man behöver inte planka kanske men man måste åtminstone veta vad som var speciellt med dem. (Respondent C)

C tar också upp saxofonisten John Coltrane som exempel och pekar på att Coltrane lät precis som Charlie Parker en period av sitt liv. Han hade plankat allt som Parker gjort men sedan insett att han inte var Parker och bytte ifrån alt- till tenorsaxofon för att hitta ett eget sound.

C går vidare och pratar om fördelar och nackdelar med att planka andra musikers solon. Det positiva med det är främst att man tränar upp gehöret men även att man lär sig den personens tonalitet, rytmik och olika sätt att frasera på. Man blir bättre på att notera noter och framför allt olika sätt som man kan notera samma sak på. Det negativa med att planka för mycket kan vara att man skulle kunna fastna för någon speciell musiker och tillslut börja låta som den istället för att låta som sig själv, man tappar det personliga språket enligt C. Samtidigt säger C att man skulle kunna använda delar av solon, fraser och liknande som en grund för solon. Man ändrar lite på det man har plankat och sen har man egna "licks" eller fraser att använda i sitt eget solo. Man har med andra ord lite färdiga lösningar.

C pratar också om två olika typer av lärartänk som finns. Det finns den läraren som är väldigt strukturerad och har en undervisningsmall som nästan är kopierad rakt av från Berkley i USA. Man har en tydlig skiss på vad man ska göra år 1, år 2 och år 3 och det ska redovisas för varje år. C menar att folk då blir stöpta i samma form då alla måste göra samma sak och det blir väldigt lite utrymme för det personliga tolkandet och friheten. Det är inget som C jobbar med men tycker ändå att det är viktigt att lära sig tradition och hantverket men att man sedan själv får ta ställning till om man gillar det eller inte, dock ska man ha provat på det. C menar att det är bra för studentens utvecklande att genomgå detta.

Det finns ju bra sidor med den där strukturerade världen också, när man går musikalisk linje på jazz så ska man kunna och bör kunna ett visst antal standardlåtar utantill ändå tycker jag. För det hör till traditionen. Sen behöver man aldrig spela det och man behöver framförallt inte spela det inte på ett visst sätt.  
(Respondent C)

C menar att det finns en ganska tydlig distinktion om man hårdrar det samtidigt som att det också finns ett mellanting där C själv ser sig stå, det bästa av två världar. När C jämför våra två olika synsätt, fördelar och nackdelar med att vara musiker som ligger långt åt dessa olika håll utan att ha kunskap om den andra sidan handlar det mycket om möjligheten till arbete. Är man bara inriktad på det fria och egna uttrycker blir man också väldigt smal och kan inte ta till sig jobba av olika slag. Arbetsmarknaden försämras radikalt. Samtidigt som en musiker mer lagd åt hantverkshållet har en större marknad då den kan ta sig an mer olika typer av jobb.

Folk blir ju väldigt specialiserade och väldigt konstnärligt fria men dom blir ju också otroligt smala med ytterst lite möjligheter med jobb och sånt, eller mindre. Medan om du har lärt dig traditionen, hantverket och lär dig en massa sånt där så tror jag att du blir bred och kunna hoppa in både här och där och kunna en massa saker som är självklara. Och då får du tillgång till lite fler jobb.(Respondent C)

**Respondent D** börjar med att säga att historien och stora förebilder inte är så viktigt att ta upp på de individuella lektionerna annat än när man använder deras material. D menar att det inte är någon mening med att ägna en kvart per lektion åt att prata om dessa historiska profiler och vad de gjort under åren om nu inte eleven specifikt frågar efter det. D menar att det är minst lika viktigt att förstå vad studenten är influerad av och förstå vad den musiken handlar om.

Jag har hejdat mig för att försöka tala om vad som är rätt och fel och bra och dåligt.  
Nej, jag kanske inte tycker det är så viktigt att prata om de här förebilderna.  
(Respondent D)

När vi sedan pratar om att planka solon menar D att det aldrig varit en stor del av Ds uppfostran vilket också bidragit till att det inte händer så ofta på lektionerna att studenterna måste planka solon. D kan ge vissa fördelar med att planka men menar också att det finns en stor risk med det. Analyserandet och tänkandet hos musiker kan blockera den spontana improvisationen och det skulle även kunna bli en tvångstanke för musikern att det måste låta på ett visst sätt. D menar att det finns en fara för att planka för mycket men säger också att det är väldigt individuellt och gäller inte för alla.

Jag har sett många musiker som har fastnat i det här eviga funderandet över hur andra har gjort och aldrig riktigt hittat sig själva utan tänker för mycket. Jag ser en risk med att analysera och tänka för mycket, och förhålla sig till hur andra gjort tidigare ser jag en viss risk med. En del har till och med lagt av och spela för de kan inte frigöra sig från de tvångstankarna och det finns liksom ingen spontanitet ingen

direkthet utan det skall alltid passera igenom en analys och oftast så kommer det ingenting. (Respondent D)

När D pratar om "sound" är det ur två aspekter. Dels en teknisk då det är viktigt att kunna spela rent, sätta an tonen på ett bra sätt etc. Sen är det den mer uttrycksfulla delen av ett sound som handlar mer om den mentala biten. Hur man sätter eld på sitt sound, färgar det och hur man får karaktär på soundet. D menar att soundet är en musikers själ och det är därför väldigt viktigt att man som student jobbar med soundet så att man hittar det som varje individ har unikt, att vi alla är olika och att musikern ständigt söker efter det. Varje ton ska betyda någonting och har en mening. Det är någon slags direkt kontakt med en känsla som måste ut ur kroppen och sinnet. Så D menar att det är soundet i sig som är musiken och inte hur man staplar tonerna. Soundet är det absolut viktigaste hos en musiker säger D.

När vi pratar om dessa olika synsätt och om det finns eller inte så menar D att det mycket väl finns. D refererar till den finska musikhögskolan Sibeliusakademin som har en helt annan syn än Göteborgs musikhögskola. På Sibeliusakademin har man principen att alla afrostudenter ska lära sig 500 standardlåtar utantill och ibland har studenterna uppspel där vissa av dessa låtar slumpvis väljs ut då studenten ska kunna dessa samt även spela solo över dessa, utantill. Om man inte klarar det får man inte gå vidare. Det är en grund som alla ska igenom och enligt Sibeliusakademin om man inte har den här grunden har man inte heller någon möjlighet att klara sig som musiker. Det är deras policy menar D. Respondent D tar som exempel upp saxofonisten Matz Gustavsson som aldrig hade haft en chans att komma in på Sibeliusakademin eftersom han i princip aldrig spelat något vanligt traditionsenligt utan bara kört på sin grej. D menar också att Matz som är en av Sveriges största exportvaror enligt Sibeliusakademin inte har någon grund att stå på för att klara sig som musiker.

Jag har varit på nätverksmöten med andra skolor och träffat lärare från bl.a. Sibelius och de hävdar att det här tror de är viktigt, för att om du inte har grunden hur skall du då kunna hitta en personlig röst menar de. Så man kallar det grunden att kunna 500 låtar och då handlar det alltså om att kolla upp traditionen och kunna lira på ett gängse kommersiellt sätt över ackord i en viss stil, och sen får du gärna gå vidare och göra din egen grej, men inte förrän du gjort den här läxan. (Respondent D)

D menar att det är ett tillvägagångssätt som är helt tvärt emot hur HSM i Göteborg fungerar och medan D har diskuterat denna fråga med lärare från Sibelius så menar D att det är bara att inse att dessa två sidor finns. Vart D själv står i den här frågan menar D är helt klart.

Jag tycker det är lite befängt, men det finns ju definitivt två olika sätt att lära ut, eller att se på jazz. Att se det i första hand som traditionsbevarande eller i första hand vidareutvecklande. (Respondent D)

När vi sedan frågar om fördelar och nackdelar med dessa synsätt så menar D ändå att en dos av varje är nog bäst samtidigt som D poängterar att det inte finns någon fördel med att jobba som de gör på Sibeliusakademin. Problemet som D menar är ju att om man värnar om traditionen men inte tänker nyskapande alls kommer det som vi lever i nu aldrig bli tradition utan musiklivet och historien kommer att stanna upp. Man måste vara i spetsen hela tiden för att utveckla den, det behövs enligt D. Som lärare måste man vara öppen för nya saker, speciellt när man undervisar, då kan man inte bara utgå från sin egna lilla nisch och bara propagera för det menar D.

Jag tror att man får ha lite förnuft och liksom tänka lite utanför sin egna lilla värld, det är väldigt viktigt, och utifrån det och det här resonemanget så förstår jag faktiskt inte vad de på Sibelius egentligen sysslar med, det måste jag säga.  
(Respondent D)

**Respondent E** tycker att det är viktigt med tradition på det sätt att om man ska spela jazz och aldrig hört det förut måste man lyssna på det. Väldigt få elever har gjort det när de kommer till gymnasiet eftersom deras föräldrar inte gjort det. Däremot kan de ha väldigt bra koll på annan musik från 60- 70-talet eftersom deras föräldrar växte upp då.

Att det finns olika synsätt är E helt medveten om och skulle vilja se det som ett amerikanskt och ett europeiskt synsätt. E menar att det amerikanska synsättet är väldigt bra och kunde själv sakna det i sin utbildning. Samtidigt konstaterar E ändå att en mix av dessa två egentligen är det bästa, man ska lära sig hantverket men man behöver inte spela som Charlie Parker då uttrycket också är viktigt. E menar att en sådan uppdelning mer eller mindre finns, att HSM i Göteborg ligger mer åt ett synsätt där man premierar ett personligt uttryck framför tradition.

**Respondent F** tycker att historien och traditionen är väldigt viktig om man ska hålla på med improvisationsmusik. Samtidigt menar F också att man inte ska ha ambitionen att låta som någon annan som levde förr i tiden. F hävdar samtidigt att det är viktigt att lära sig det språk som finns i jazzen och det är många som har missat det. Ur den synvinkeln tycker F att det är väldigt viktigt med tradition, dock inte att kunna årtal osv. F tycker att om dessa två olika synsätt finns så är det bra.

## 9. Resultatanalys

Vi valde i vår resultatpresentation att belysa tre stora frågeställningar som vi anser väldigt relevanta för vårt arbete. Vi vill med hjälp av dessa frågeställningar kunna tydliggöra och besvara vårt syfte med detta arbete på bästa möjliga sätt. Genom att ställa frågor utan några specifika direktiv har vi också fått svar av väldigt skiftande karaktär. Det har varit allt ifrån att prata väldigt specifikt och analytiskt om jazzimprovisation till att referera till livet i stort. Genom att vi låtit respondenterna sväva ut i tankar och funderingar kring de ämnen vi valt att belysa, tror vi att vi haft en bra möjlighet att förstå hur våra respondenter tänker och det gör att vi lättare kan analysera de tankegångar som de delat med sig av. På så sätt har vi fått en övergripande förståelse för hur våra respondenter ser på olika synsätt kring improvisation och improvisationspedagogik.

### 9.1 Finns dessa två synsätt kring improvisations-/jazzundervisning bland improvisationspedagoger i Sverige?

På frågan *-vad är improvisation?* Refererar respondent A till jazzimprovisation ur ett väldigt "idiomatiskt" (Bailey 1992) perspektiv. A beskriver det som att det bl.a. handlar om fraser, licks, legobitar, mönster och byggstenar som kan användas i jazzimprovisationen. Allt detta kan man koppla till att ha ett jazzvokabulär precis som det både Knox och Eubanks är överens om. Improvisation handlar för respondent A om att tillägna sig verktyg till hjälp för att kunna uttrycka sig. Respondent C nämner fördelarna med att planka gamla traditionella solon för att sedan kunna lära sig solistens vokabulär, fraser och licks. Dessa fraser menar C är användbara i individens egen improvisation då man sedan kan ändra lite på redan plankade fraser för att sedan utifrån dessa utveckla egna licks som blir en grund för improvisationen. Detta ligger nära det som respondent A också hävdar. Man kan på ett sätt se det som att tanken om att

bygga upp improvisation på licks, fraser osv. står för ett synsätt som värnar om att föra vidare en konventionell jazztradition och värnar mindre om att uttrycka sin personlighet. Eubanks (2003) talar om faran med att spela färdiga fraser och bygga ihop dessa till färdiga solon.

Samtidigt som vi kan se tydliga kopplingar mellan respondent A och C's åsikter till ett synsätt som förespråkar tradition så kan man även hitta tydliga åsikter hos båda som värnar om individens personliga uttryck i improvisation och att det handlar om spontan fri kreativitet. Exempel på detta är respondent A som ständigt återkommande under vår intervju pratar om varje människas "baby" och respondent C's påpekanden om att det även finns en fara i att man plankar solon och spelar färdiga fraser som är att man tappar sitt personliga språk och istället låter som någon annan. Respondent C säger också att för denne handlar improvisation om att hitta på helt fritt i stunden t.ex. helt nya harmoniföljder som man inte spelat förut. Dessa åsikter stämmer väl in på vad Nicholson (2005: 101) belyser om dagens jazzutbildningar i USA där han tar upp åsikten om att unga jazzmusiker låter alla likadant. Det beror enligt improvisationspedagogen Hal Galper som är citerad av Nicholson (2005: 101) på att alla lär sig samma sak och på vägen ofta tappar bort sin personliga röst, det är något som enligt både respondent A och C ses som något negativt. Vi vill också tillägga att utifrån hur vi tolkar det lutar Nicholson (2005) väldigt mycket åt det synsätt på improvisation som premierar nyskapande, kreativitet och personligt uttryck.

Respondenterna B, E och F börjar inte direkt att prata om musik när dom får frågan om vad improvisation är utan refererar improvisation till hur man lever hela sitt liv. Respondent B förklarar om hur improvisation handlar om att blanda allt man har i huvudet. Det kan innefatta allt ifrån övergripande livserfarenheter till ren musikalisk kunskap som man har fått med sig genom åren. Dessa livserfarenheter och kunskaper ser B som ett förråd eller skafferi fyllt av ingredienser som man sedan kan blanda ihop med nuet och med fantasin. Vi tolkar det som att respondent E pratar om ungefär samma sak när han hävdar att improvisation är ett levnadssätt och något man ständigt gör. Även E jämför improvisation med ett skafferi som man öppnar när man ska improvisera för att se vad man har att improvisera med. Detta kan man tolka som att både respondent B och E har en ganska filosofisk syn på improvisation som ligger långt ifrån en konkret, hantverksmannamässig och traditionsstyrd syn på improvisation. Samtidigt är tanken om ett skafferi fyllt av ingredienser ett synsätt man kan tolka som ganska hantverksmässigt och kanske till och med styrt av en tradition. Synen av vad improvisation är bygger i detta fall på att använda sig av stoff som man tidigare i livet på ett eller annat sätt tillägnat sig. Ju fler ingredienser man har skaffat sig desto bättre kan improvisationen bli. Tolkningen kan då bli att improvisation inte är förutsättningslös och fri utan snarare styrd av ingredienserna ur improvisatörens skafferi.

Respondent F menar att folk vanligtvis förknippar improvisation med jazz och säger att vara improvisatör är att vara kreativ och behöver inte alls handla om musik. Detta uttalande samstämmer väl med vad Respondent B och E anser. När Respondent F däremot talar om improvisation i musik och jazz så tycker F att det är viktigt att man skall kunna diverse skalor och ackord, för att kunna improvisera. Respondent F nämner däremot vid ett annat tillfälle av intervjun när vi frågar om synen kring en bra improvisationspedagog att skalor och teori inte alls behöver vara viktigt för de som inte har spelat så mycket och länge. Överlag så premierar ändå respondent F att en lärare i jazzimprovisation har god sakkunskap och pratar en hel del om hur viktigt det är att lära sig konkreta saker som t.ex. att spela i "time" som innebär att spela så rytmiskt "perfekt" som möjligt beroende på vilket ideal man strävar efter. Utefter vår analys av dessa svar och tankar så befinner sig respondent F något mer åt det synsätt som värderar tradition, teori och hantverk. Framförallt så verkar F tycka det är viktigt med det

sistnämnda, ett gott hantverk. Detta bygger vi även på att F inte har nämnt så mycket som tyder på motsatsen. F nämner t.ex. ingenting om att han vill plocka fram elevens personliga styrkor eller kreativitet.

Om vi tittar tillbaka på vad A säger om att improvisera så ser man här att gemensamt för alla dessa respondenter A, B, E och F är att alla har något typ av förråd eller liknande där man har färdig kunskap för att kunna spela. Olika typer av byggstenar såsom licks, fraser, mönster etc. Sedan handlar det om att kunna plocka fram det och blanda det när det passar för att kunna vara en sådan kompetent musiker som möjligt. Vi skulle kunna kalla det för *hantverket*.

## 9.2 Finns det någon motsättning dessa olika synsätt emellan?

Respondent A tar upp problem som kan uppstå när man plockar redan färdig kunskap från "skafferiet" så som fraser och licks. A refererade till en kortlek då ett visst kort är en speciell byggsten och faran med att man använder dessa för att konstruera ett solo eller en improvisation. Eubanks (2003) pekar på samma problem med att studenterna plockar in färdiga fraser som fungerar över olika progressioner och menar då att det ofta låter mekaniskt, omusikaliskt och den spontana improvisationen försvinner. Nicholson (2005: 100-101) kommenterar också resultatet av unga musiker som studerat vid en alltför standardiserad och konkret jazz-/improvisationsutbildning som är uppbyggd på färdiga mallar, skalor, licks, fraser och teoretiska fakta ungefär såhär: -De låter som att de är -möjliga att förklara, -möjliga att analysera, -möjliga att kategorisera och -möjliga att lära sig att spela som. Utifrån denna sägning förlorar man mystiken och överraskningsmomentet i musiken. Man har hört det förut och det kanske är tryggt och bra? Eller så är det jättetråkigt? Det är inte upp till oss att avgöra. Nicholson (2005), respondent A och Eubanks (2003) anser att det finns en fara med en alltför hantverksmannamässig improvisationssyn. Det underliggande budskapet i dessa åsikter tyder på att båda två anser att det finns problem och motsättningar inom olika improvisations-/jazzutbildningar. Annars hade detta aldrig kommenterats.

Respondent A signalerar tydligt vikten av personligt uttryck inom jazzutbildningar. Detta betyder inte att respondent A förkastar traditionen utan bara hur han ser faran med ett för stort fokus på teknik och hantverk. Eftersom det kan leda till att man glömmer bort essentiella saker som kreativitet och personligt uttryck. Även om Nicholson (2005) mestadels förkastar synsättet där man premierar hantverk och tradition så nämner Nicholson (2005: 102) att det kan finnas en poäng med att lära sig grunderna inom jazzteori och jazzens vokabulär så länge man samtidigt värnar om att plocka fram och uppmuntra elevernas personliga uttryck. Det ena behöver kanske inte utesluta det andra så länge det finns en balans i undervisningen? Detta är med största säkerhet respondent A's ställning i frågan, framförallt om man belyser dennes argumentation för pluralism i jazz-/improvisationsutbildningen. Nicholson (2005: 118) hävdar att europeiska jazz-/improvisationsutbildningar är mycket mer pluralistiska än amerikanska. Fler olika synsätt är "tillåtna" på europeiska institutioner där man tar intryck ifrån flera olika musikstilar än bara konventionell jazz. Man är i Europa inte lika fixerad vid att kanonisera några få fixstjärnor inom jazzen och jazzens historia, som ofta är fallet på amerikanska utbildningar.

Respondent D hänvisar inte till något typ av skafferier där man har kunskaperna för att musicera utan menar mer att improvisationen är en frihet, spontanitet och det mest naturliga sättet att spela på. Utan noter eller instruktioner. Han pratar även om musiker som klarat hela karriärer utan att ha detta speciella förråd av hantverkskunskaper och menar att det inte är nödvändigt för att komma långt eller bli en stor musiker eller stjärna. Det är *uttrycket* och det *personliga*

*skapandet* som är det viktiga. Eubanks förespråkar just detta att försöka som pedagog att plocka fram olika studenters individuella uttryck och sound och menar att det är positivt med studenters olikheter istället för att alla ska stöpas i samma form.

Respondent D's resonemang kring Sibeliusakademien i Helsingfors visar klart och tydligt dennes åsikter och förhållningssätt kring de två synsätten och att D känner en motsättning dessa synsätt emellan. D tar tydlig ställning för kreativitet och nytänkande framför att bevara och föra vidare en tradition. Detta kan vi styrka på fler sätt än genom D's oförståelse för Sibelius Akademiens Pedagogiska tankar. Respondent D anser nämligen inte eller att det finns något egenvärde i att lägga någon större vikt vid jazzgiganter som Coltrane, Parker, Miles osv. i sin undervisning. Det är också något som visar på dennes mindre intresse för tradition. Nicholson (2005: 118) poängterar på ett träffande sätt att många musiker och pedagoger i Europa är av åsikten att man inte behöver vara förtrogen och insatt i den konventionella jazzens språk för att lyckas att bli en framstående jazzmusiker och improvisatör.

### **9.3 Hur förhåller sig svenska improvisationspedagoger till dessa synsätt?**

Respondent A pratar om "den starka läraren" och "den svaga läraren". Den starka läraren är en auktoritär lärare som vet vad den skall lära ut redan innan mötet med studenten och har vissa fasta moment som skall genomarbetas innan man går vidare till nästa moment. Den svaga läraren är istället lyhörd och som A berättat så försöker den svaga läraren, till skillnad från den starka att försöka hitta studentens baby och ge den näring som behövs för att utvecklas. Här ser vi tydligt hur A berättar om dessa olika sidor och synsätt som råder ute i verkligheten. Den starka läraren värnar kanske mer om traditionen och har en ganska orubblig bild av hur man spelar jazz, till skillnad från den svaga som uppmanar till ett mer personligt sound och att man skall utvecklas som individuell musiker och att inte stöpas i någon form som redan finns. Ake (2002: 142-145) pratar om just den starka auktoritära amerikanska skolan som håller sig till att lära ut samma konkreta och teoretiska principer år efter år och har en tydlig inriktning på just traditionen och hantverket. Ake (2002: 142-145) poängterar även faran med att se vissa musikaliska ideal som universella, som t.ex. att alla måste och skall lära sig den västerländska "klassiska" harmoniläran eftersom man då minskar chanserna till olik tänkande och personlig utveckling. Respondent A tycker det är mycket viktigt med just det här olik tänkandet, att det inte finns ett sätt att spela jazz på utan att det finns väldigt många. Detta kallar A för pluralism bland improvisationspedagoger.

Respondent B tar upp ett exempel i Bs egna utbildning då en "stark" lärare tyckte det var bättre för B att ta ett år ledigt pga. ett finger som B då hade som inte mådde bra, och eftersom det då inte gick att följa den lärarens studieplan var det ingen idé alls att spela. Här hittar vi också en väldigt stark lärare som helt fullständigt tror på sin egen vision om vad en bra musiker är och kunde därför inte gå vidare i utbildningen med denna elev eftersom ett moment inte var avklarat. Detta visar att B också är av samma åsikt som A om att man som lärare inte ska vara för auktoritär och stark utan istället lyhörd för studentens egna personliga strävan, utveckling och brister.

En lärare ska snabbt både finna vad den här studenten tycker är kul men också finna vad den här elevens problem är. Det är någon som är snabb på att hitta vad studenten behöver liksom (respondent B 2008).

Den pedagog respondent A kallar för "den svaga läraren" kallar respondent C för "coach". Respondent C's viktigaste egenskap som denne menar är viktiga för alla lärare är att fungera



som någon slags coach istället för lärare. C menar alltså att man inte kan servera kunskap till en student utan man kan bara vägleda dem och hjälpa dem på traven. Man måste enligt C försöka att lista ut vad just den här studenten behöver jobba med för att komma vidare i sin utveckling. Det finns ingen anledning att föra över ens egna värderingar och tankesätt på studenten. Det visar att även C är medveten om olika sätt att lära ut jazz och improvisation på och att det finns två olika aspekter på hur man kan göra det.

#### 9.4 Sammanfattning av analys

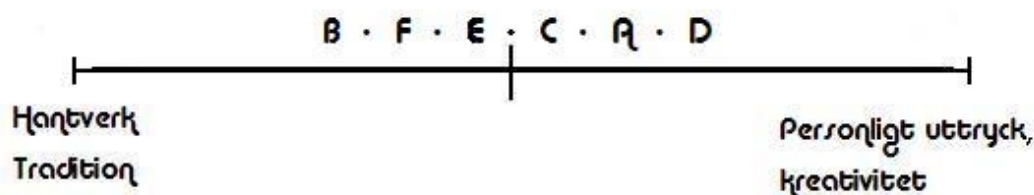
Utifrån vår analys av intervjuvaren och den litteratur vi kommit i kontakt med måste vi absolut säga att det finns olika synsätt på improvisation bland musiker, jazz-/improvisationspedagoger och diverse andra tyckare i ämnet. Vi upplever dessutom att det är de två synsätt som vi valt att undersöka som hela tiden är övergripande i de åsikter som florerar i både litteratur och intervjuer. Däremot har vi upptäckt att det allt som oftast är svårt att göra den tydliga distinktion mellan dessa synsätt på samma sätt som det läggs fram på, i en del av den litteratur vi läst, allra tydligast kanske hos Nicholson, Bailey och Ake.

Alla dem vi har intervjuat arbetar eller har arbetat som improvisationspedagoger på en högre nivå och behöver kanske därför en något bredare kunskap inom ämnet än om de bara hade varit frilansande musiker som endast tog lärarjobb om någon sökte deras spetskompetens. Det vi försöker säga är att för att dessa pedagoger skall kunna förse många olika elever med olika kunskaper kräver det en viss bredd och traditionskunskap. Det innebär att ingen utav dem vi intervjuat har extrema åsikter åt ett eller annat håll och alla har en större eller mindre koppling till den konventionella jazztraditionen.

Hur våra respondenter förhåller sig, resonerar, problematiserar och allmänt tänker kring dessa två synsätt är väldigt skilda. Vissa ser ingen motsättning eller problem med dessa medan andra har väldigt tydliga åsikter om vad som är vettiga tankar i ämnet.

Samtidigt är samtliga respondenter medvetna om vad A skulle kalla ”den starka läraren”, att den finns och att den förmodligen i de flesta fall hämmar studentens personliga utvecklande. ”Den starka läraren” bidrar enligt dessa respondenter även till att många musiker stöps i samma form och i slutänden förlorar lite av sin personliga röst.

Intervjuerna har i de flesta fallen resulterat i många motsägelsefulla svar som gör att det är svårt att placera in respondenterna i olika fack eller på varsin sida av myntet, tradition vs konstnärlig frihet. Vi har dock fått höra en del skarpa åsikter ifrån våra respondenter som tydligt tar ställning för en viss sak och som gör att vi utifrån de svar vi fått kunnat analysera dessa och hittat tendenser som visar åt vilket håll våra olika respondenter lutar åt. Vi har valt att placera in respondenterna på en skala där ni kan se var på skalan de hamnar utifrån våra två övergripande syften. På bilden kan man se att samtliga pedagoger hamnar ganska mycket i mitten men drar mer eller mindre åt olika håll och det är den slutsats vi dragit efter att ha analyserat intervjuvaren.



## 10. Slutdiskussion

När vi startade upp vårt forskningsarbete trodde vi de två synsätt vi valt att belysa var mer separerade än den slutsats vi kom fram till. Vi hade en bild av att pedagoger och musiker antingen hade en konstnärlig inställning till sitt musicerande eller ett mer traditionellt tänkande som bygger mycket på ett gott hantverk. Detta skulle då genomsyra deras sätt att tänka, spela och att lära ut. Utifrån vår rapport och vår analys har vi blivit övertygade om att denna uppdelning inte går att göra då de pedagoger/musiker vi har träffat har åsikter och tankar som visar på att båda dessa synsätt är viktiga. Givetvis som vi har visat på i vårt arbete så kan man se tendenser som tyder på att pedagogerna är olika och drar mer eller mindre åt olika håll. Detta menar vi är positivt då det hade varit tråkigt, förutsägbart och inte speciellt lärorikt om alla pedagoger varit lika till sinnet. Vi har tagit fasta på vad som sagts i rapporten angående pluralismen bland pedagoger. Det behövs olik tänkande för att ge studenterna den bredd och möjlighet att utvecklas på ett så bra sätt som möjligt. Eftersom pedagoger bara är människor och varje människa är unik kan man inte sätta upp en mall för hur den universella pedagogen skall vara. Varje pedagog och människa har olika moment som den prioriterar och tycker om, vilket leder till olika tillvägagångssätt i strävan efter att lära ut improvisationens mysterier.

Någonting som också varit intressant att upptäcka är att trots att de sex pedagoger vi intervjuat har olika syn på improvisationsutläring så fanns det en sak som genomsyrade deras pedagogik. Det var att alla utan att vi ställde ledande frågor satte sina studenter i fokus. Alla hade någon slags strävan att först och främst tillgodose studenternas behov för att hjälpa dem att nå sina personliga drömmar och mål. Vi kan inte genom detta arbete bevisa att det är på detta sätt i verkligheten i pedagogernas arbete, men att medvetenheten finns är ett tecken gott nog som tyder på en hälsosam syn hos improvisationspedagoger i Sverige. Den konservativa syn på jazz-/improvisationspedagogik där man har en mall eller ett sätt att arbeta utefter som verkar finnas på Amerikanska institutioner enligt bland andra Nicholson(2005), Ake(2002) och Bailey(1992) har vi inte stött på när vi träffat dessa sex svenska improvisationspedagoger. För att styrka ovanstående diskussion har vi här nedan samlat några relevanta citat från Lpf 94:

### Läraren skall

- *utgå från den enskilda elevens behov, förutsättningar, erfarenheter och tänkande,*
- *planera undervisningen tillsammans med eleverna,*
- *låta eleverna pröva olika arbetsätt och arbetsformer och tillsammans med eleverna utvärdera undervisningen.*
- *se till att alla elever oberoende av social bakgrund och oavsett kön, etnisk tillhörighet, religion eller annan trosuppfattning, sexuell läggning eller funktionshinder får ett verkligt inflytande på arbetsätt, arbetsformer och innehåll i undervisningen,*

### Mål att sträva mot

- *förstår och respekterar andra folk och kulturer*  
(Läroplanen för dom frivilliga skolformerna Lpf 94, [www.skolverket.se](http://www.skolverket.se))

Som avslutning skulle vi vilja tydliggöra att det inte går att säga vad som är rätt eller fel angående jazzimprovisation och improvisationsundervisning. Alla skilda åsikter har sina poänger i olika sammanhang. Ur den litteratur vi tagit del av och genom de pedagoger vi

intervjuat har vi funnit att åsikterna dem emellan ibland går in i varandra och ibland åt helt olika håll. Genom detta har vi kunnat konstatera att dessa skilda åsikter har sina poänger i olika sammanhang. Det går inte att måla in olika personers åsikter i varsitt hörn och få dem att stanna där. Det enda som möjligen går att se är olika tendenser i människors åsikter som gör att de lutar åt ett eller annat håll. När man inte är så insatt i ett ämne eller frågeställning kan det lätt bli att man vill särskilja, kategorisera och belysa en konflikt som i själva verket kanske inte ens existerar.

Jazzimprovisation kan vara allt ifrån något väldigt styrt inom ett visst idiom inom jazzen till ett helt fritt skapande befriat ifrån regler eller lagar. Det finns dock saker som kan vara värda att känna till och fundera över och det är just det vi har försökt att belysa och komma fram till. Hoppas att detta gett dig som läsare något att fundera över.

”Improvisation är i själva verket allt från ett fritt skapande utan noter, till ett bas- eller trumsolo, till jazz- eller barockutsmyckningar på en given harmonisk följd, till en personlig och spontan interpretation av noterad musik.” (Schenk, 2000: 247)

## 11. Källförteckning

Ake, David (2002). *Jazz Cultures* Berkeley: University of California Press

Bailey, Derek (1993). *Improvisation, its nature and practice in music* New York: Da Capo Press

Barry, Kernfeld (2002). *The new dictionary of jazz* London: Macmillan

Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz* Chicago: the University of Chicago

Jazz Education Journal, volym 37, 2004

Jazz Education Journal, volym 36, 2003

Johan Rheborg, komiker (2007). <http://rheborg.blogspot.com/2007/11/jag-inleder-alltid-min-stand-up-med-att.html>

Johansson & Svedner (2006). *Examensarbetet i lärarutbildningen* Uppsala: Författarna och Kunskapsförtaget

Levine, Mark (1995). *The Jazz Theory Book* Petaluma, California: Sher Music, cop.

Nachmanovitch, Stephen (1990). *Spela fritt* Göteborg: Bo Ejeby Förlag

Nationalencyklopedins ordbok (1996). Höganäs: Bra böcker, cop.

Nicholson, Stuart (2005). *Is jazz dead?* New York: Routledge Taylor & Francis Group

Richardson, Colwell (2002). *The new handbook of research on music teaching and learning* Oxford: Oxford University Press

Schenck, Robert (2000). *Spelrum* Göteborg: Bo Ejeby Förlag

Samtal med Gunnar Lindgren den 17/11 2008

### **Muntliga källor:**

Intervjuer med sex stycken improvisationspedagoger från Sverige. Inspelningar och transkriptioner finns hos författarna.