

Examensarbete

2007

Anders Bergman

Improvisation och gehör för instrumentalister

en litteraturstudie av läromedel
om vokal improvisation

Handledare: Maria Calissendorff



Kungl. Musikhögskolan i Stockholm

Abstract

This is a comparison study of literature that teaches vocal improvisation. The goal of this study is to compare and evaluate books on vocal improvisation that can be helpful to pupils but foremost teachers that tutor singing at the Arts Programme of the Upper secondary school. The choices of structure and methods to use differed amongst the authors.

Keywords: Vocal Improvisation, Literature, Upper Secondary School, Modes.

Förord

Jag vill bara tacka alla som gjort detta arbete möjligt genom stöd och uppbackning. Först och främst vill jag tacka **Maria Calissendorff** som handlett mig med allt vad det innebär.

Anders Larsson för hans tillgänglighet att vara bollplank och hans stöd från dag ett. **Matilda Uusijärvi** som med sin journalistiska ådra fick mig att börja brinna. **Gunnar Andersson** som med sin enorma kunskap i ämnet ställt upp att svara på eviga frågor i tid och otid.

Ronny Lindeborg

Christopher Sönnerbrandt

Bo Tobiasson

Marie Linde

Lärare och elever vid Södra Latins gymnasium

Innehållsförteckning

Bakgrund och mitt intresse för ämnet	1
Litteratur	2
Tidigare forskning om vokal improvisation	2
Syfte och problem	4
Varför behövs mitt arbete	4
Syfte	6
Undersökningsmetod	6
Uppläggning och genomförande	6
Presentation av material	7
Sing it	7
Blås på gehör	8
Hear It and Sing It!	10
Scat!	12
Vocal Improvisation!	14
Jämförelse och Analys	19
Kyrkotonarter och andra tonförråd	19
Struktur och Upplägg	22
Ljudande material och notexempel	23
Ur ett pedagogiskt perspektiv	24
Diskussion	25
Hur skulle ett ultimat material vara utformat?	25
Kortfattat om betyg och bedömning	26
Finns det olikheter i behovet?	27
Referenser	28

Bakgrund och mitt intresse för ämnet

Mitt intresse för vokal improvisation grundar sig delvis på att jag som vokalist inte har klaffar eller tangenter till hjälp att nå den precision som en instrumentalist uppnår. En vokalist som improviserar kan således inte med samma enkelhet använda skalor och kyrkotonarter jämfört med en instrumentalist. Hjärnans arbete behöver förvisso inte ta några omvägar utan ställer in röstapparaten att frambringa den tänkta tonen till skillnad från en instrumentalist. Tydligt blir dock att det råder en väsentlig skillnad rent tekniskt mellan instrumental och vokal improvisation. Johan Sundberg, professor i musikakustik vid Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm beskriver i följande citat i detalj ett flödesschema över vad som händer då en människa skall fonera.

En sångare (och väl även en talare) som skall fonera, börjar med att avstämma stämläppsmusklerna, så att det önskade ljudet att döma av tidigare erfarenheter kommer att bli resultatet. Sedan startas en utandningsaktivitet, som ger ett luftflöde, varvid ljudet uppstår. Därefter slås automatiken till: de sträckningsavkännande reflexgeneratorerna i de inre larynxmusklerna, de som sitter i subglottiska slemhinnan och de som sitter i larynx' broskleder, börjar sända rapporter till hjärnan om position och tillstånd i respektive delar. Med ledning av dessa rapporter sköter hjärnan reflektoriskt stämläpparnas inställning. Av betydelse är givetvis också att sångaren hör sin egen röst och handlar i enlighet med hur det låter. (Sundberg, 1980, s.44)

Sundbergs beskrivning av hur en tänkt ton blir en faktisk ton hos en sångare låter komplicerad jämfört med exempelvis en pianist som skall spela tonen "C". Så på samma vis som svårigheterna i att förhålla sig till skalor och *modes* i avsaknad av klaffar och tangenter, finns här även moment som är enklare än för en instrumentalist.

När jag på egen hand har försökt att fördjupa mig i detta område och letat efter böcker så har jag reagerat över att de flesta verkar vända sig främst till just instrumentalister. Självklart finns det viktig information att förkovra sig i dessa böcker men svårigheterna med improvisation är inte alltid desamma hos instrumentalister som hos vokalister. En annan orsak till min iver och nyfikenhet i ämnet är att jag under flera år jobbat som sångpedagog med

inriktning på afroamerikansk musik med tyngdpunkt på jazz. Hur skall jag som pedagog på bästa sätt få mina elever att utveckla sina kunskaper i improvisation och hur ska jag få dem att utnyttja sin kreativitet som de redan har eller väcka kreativitet som de inte visste att de hade? Hur går andra pedagoger tillväga?

Jag har sedan 2002 arbetat på en musikutbildning på gymnasienivå i Stockholm. Improvisation är en av många ingredienser som ingår i de sånglektioner jag ger. Jag har även under dessa år haft möjligheten att undervisa sångare och sångerskor i gehörsspel. Ett ämne där eleven ska få möjligheten att utveckla sitt gehör på många olika sätt och även här ingår många moment med improvisation. Under min tid som lärare har just improvisationsmomentets lektionsförberedelser värkts fram av tidigare erfarenheter från mina utbildningar genom åren, liknande någon sorts "Kajsa Varg princip". I nuläget har jag inga belägg för att det skulle vara dåligt men känner själv att jag skulle vilja konkretisera och anpassa denna undervisning så att eleverna får en gemensam kunskapsgrund att vidare ta nya språng ifrån. Ett sätt att försäkra sig om att eleverna innehar minimikunskaper i ämnet.

Litteratur

Tidigare forskning om vokal improvisation

Resultatet av mina sökningar på Internet, däribland genom Libris och Google, av litteratur relaterad till vokal improvisation och närliggande områden, gav till stor del resultat knutna till gehörsmässig inläring och muntlig tradering, vilket inte helt överensstämmer med vad jag är ute efter. Ett exempel på detta är boken *Gehörsmusik* av Lilliestam (1995). Den litteratur jag fann som någorlunda överensstämde med vad jag är ute efter var till större del riktad huvudsakligen till instrumentalister. *Blås på gehör* av Andersson (2001) är ett bra exempel på det.

Vid ett samtal med författaren förklarade Andersson att han ofta arbetat med improvisation med vokalister. Han menade även att det fanns avsnitt i hans bok som kan vara väl tänkvärda att läsa för alla improvisationspedagoger oavsett instrument och att många övningar med fördel kan användas av vokalister. Jag hittade även ett material på svenska som tog upp begreppet *wail*, som kan vara en typ av improvisation främst inom pop, rock och soul, det var *Stora Sångguiden* av Zangger Borch (2005). Denna bok är inte någon renodlad improvisationsbok och således behandlades ämnet otillräckligt för att djupare analyseras. Att den instrumentalistorienterade litteraturen är vanligast förekommande kan bero på en mängd faktorer. Antalet utövare av just vokal improvisation är begränsat samt de duktiga pedagogerna i improvisation som tagit sig tid att skriva böcker om sina kunskaper, mestadels är instrumentalister. Böcker som vänder sig till vokalister som vill utveckla sina improvisatoriska färdigheter är således färre än vad jag hade önskat.

Mina efterforskningar om tidigare uppsatser gav inte heller så många träffar som jag hade önskat. Det enda som kändes någorlunda relevant var ett specialarbete från 1997, *Kreativ sångundervisning - finns det?* skriven av Fredrik Swahn. Då det just bara är ett specialarbete kommer jag bara sparsamt hänvisa till det i mitt arbete. Swahns arbete som vill borga för en mer kreativ sångundervisning visar på en möjlighet att lägga improvisation i ett block under varje lektionspass under ett visst antal gånger. Han har även förslag på hur varje lektion skall gå till. Swahns upplägg känns konkret på så vis att allt följer en tydlig progressionslinje, det känns dock lite tunt. Jag ställde mig också lite undrande över om klassiskt skolade elever och lärare kan tillgodose sig materialet eller finna det användbart. Ibland kunde innehållet vara lite tvetydigt.

Det är viktigt att man är väldigt medveten när man övar improvisation och hela tiden har kontroll på vad man gör, för att sedan när det gäller, kunna släppa allt. Så låt inte improvisation bli för löst och flummigt på lektionerna. (Swahn, 1997, s.12)

Detta stycke är en för mig rätt stark kontrast till ett stycke på nästföljande sida.

Om du har chansen att gå igenom bluesskalan eller mollpenta på en grupplektion är det en härlig upplevelse att släcka i taket och ställa sig i en ring med armarna om varandras axlar och låta alla sjunga skalan först samtidigt tillsammans för att sedan låta alla sjunga hur de vill.
(Swahn, 1997, s.13)

Jag är inte kritisk till övningen i sig men den hjälper inte mig att hitta en konkret progression i improvisationsundervisning.

Syfte och problem

Varför behövs mitt arbete

Det som kan vara ett problem i undervisning i sång är att på ett effektivt sätt få elever att komma igång med improvisation. Alla elever har olika förutsättningar beroende på hur väl utvecklat gehör de har och hur mycket de musicerat i genrer där improvisation är en viktig byggsten. En elev som under flera års tid spelat i olika jazzgrupper och lyssnat till improviserad musik borde ju rimligtvis ha ett försprång i improvisation gentemot en elev som har en bakgrund i traditionell körmusik för att ta ett exempel. När nya elever antas och påbörjar sin utbildning på olika estetiska program med så spridda kunskaper känns det viktigt att diagnostisera deras kunskapsnivå och lyfta upp dem till någon sorts "uppsamlingsplats". En plattform där de, trots olika bakgrund, ändå kan kommunicera med samma språk och till viss del känna sig trygga att våga kasta sig ut i improvisation olika sammanhang. Ofta har elever ensembleundervisning från årskurs ett och flertalet har ensembleundervisning där improvisation är en viktig ingrediens. Av erfarenhet vet jag att många sångare och sångerskor som behärskar att improvisera i dessa sammanhang ändå inte fullt ut kan tillgodogöra sig all kunskapsstoff som förmedlas i dessa kurser då de inte känner till den nomenklatur som råder när improvisation diskuteras. Det kan ju tyckas märkligt att en elev kan improvisera hjälpligt eller

kanske till och med bra och ändå sakna språk och uttryck att diskutera och analysera improvisation. I min mening beror det just på det faktum att sångare och sångerskor klarar sig längre utan att teoretiskt veta vad de håller på med. Detta påstående får sin förklaring senare i mitt arbete.

Även i kursplanen för sång och instrumentundervisning på många estetiska program står det att improvisation skall ingå. Således skall det även ingå i elevens betyg för ämnet. Varje betygsnivå kräver olika mängd kunskap i ämnet och därför bör det vara så konkret för läraren att denne kan särskilja tydliga nivåer i elevernas kunskap. I nationella kurser som *MU1205 - Instrument/sång, nivå 1* som är en betydligt mer grundläggande kurs i ämnet sång och instrument än de kurser jag undervisar i ingår momentet improvisation. Redan vid kraven för betyget godkänd kan man läsa:

Eleven studerar in enkla musikstycken och musicerar efter noter och på gehör.

Eleven beskriver grundprinciperna för gehörspel eller sång och improvisation.

Eleven beskriver och ger exempel på instrumentets konstruktion eller röstens fysiologi. (ur betygskriterier för MU1205 hämtat från www.skolverket.se)

Finns det då någon effektiv metod som snabbt kan ge elever vid olika estetiska program dessa grundläggande kunskaper i improvisation. Inte bara så att de gehörsmässigt kan hanka sig fram utan även så att de faktiskt förstår teorin, språket och termerna så att de i all annan undervisning såsom ensemble kan tillgodogöra sig allt som sägs och diskuteras på dessa kurser. Eftersom att många elever på många estetiska program börjar med sin sång- och instrumental- undervisning samtidigt som de börjar med ensemblespel känns det viktigt att eleverna får en koncentrerad dos av improvisation i början av min kurs. Finns det ett uppdämt behov av ett läromedel som grundligt kartlägger och konkretiserar improvisationsutläring för vokalister?

Syfte

Syftet med uppsatsen är att jämföra ett urval av improvisationshandböcker främst för sång som, utifrån bestämda kriterier, bedöms ha relevans för gymnasieelever på ett estetiskt program.

Undersökningsmetod

Uppläggning och genomförande

Valet av litteratur är gjort med tanke på att passa elever men kanske främst lärare vid estetiska program. I första hand då främst för vokalister och sångpedagoger inom den *afroamerikanska genren*. För att få bredd i undersökningen valdes även två andra böcker som har andra målgrupper. En utav dem riktar sig främst till pedagoger och den andra vänder sig till sångare i allmänhet utan att vara improvisationsspecifik.

De utvalda materialen är:

- *Sing It* (Kullberg & Sjögren 1994)
- *Blås på gehör* (Andersson 2001)
- *Hear It and Sing It! Exploring Modal Jazz*. (Niemack 2004)
- *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. (Stoloff 1996)
- *Vocal Improvisation!* (Weir 2001)

Läromedlen har i första hand granskats utifrån nedanstående fyra kriterier:

- **Kyrkotonarter och andra tonförråd:** I vilken omfattning, svårighetsgrad och överskådlighet författaren förklarar detta. Kriteriet är valt med tanke på vikten av att eleven får ökad teoretisk kunskap kring improvisation och att momentet är vanligt förekommande i materialen så att en jämförelse blir möjlig.

- **Struktur och upplägg:** Hur materialet är upplagt. Här innefattas illustrationer, register, förklaringar mm. Kriteriet är valt med tanke på att materialet skall vara tydligt och tillgängligt i lektionssammanhang.
- **Ljudande material och notexempel:** Hur inspelat material låter och vilket urval författaren gjort. Jämförelse görs även av vilka notexempel som finns och hur överskådliga de är. Kriteriet är valt med tanke på att många material har inspelade exempel och notbilder.
- **Pedagogiskt perspektiv:** Hur användbart materialet är ur undervisningssynpunkt med aspekter som exempelvis progression. I vilken omfattning materialet är anpassat till pedagoger. Kriteriet är valt med tanke på att materialet skall vara tillgängligt i lektionssammanhang och för att belysa för vem boken är anpassad.

Utöver dessa kriterier, som sammanfattas i jämförelsen, finns ofta egna reflektioner av varje presenterat material. I den mån det har varit möjligt är reflektionerna placerade i slutet av varje presentation. Anledningen till dessa reflektioner är att de antingen inte passar in under ett givet kriterium eller att de är för subjektiva för att passa in under jämförelse och analys.

Presentation av material

Sing it

Boken *Sing It* (Kullberg & Sjögren 1994) i sig självt är tänkt att vara kurslitteratur för vokalister som jobbar enskilt eller i grupp och behandlar det mesta inom afroamerikansk genre och däribland ämnet improvisation.

Sing It har ett kapitel som kortfattat ger lite allmänna tips hur man kommer igång med improvisation. Därefter följer några rader om olika typer av improvisation så som modal, rytmisk, melodisk improvisation, o.s.v. Efterföljande avsnitt exemplifierar de olika typerna i övningar. Övningarna ger förslag på ackord och metodiska tips på hur man skall träna på varje övning. Boken har en medföljande CD-skiva med bakgrunder och komp till övningarna. Kullberg och Sjögren förklarar i början av kapitlet att de övningar och exempel som tas upp är fristående och inte knutna till en specifik låt. De tydliggör även att deras exempel är en väg, men långt ifrån den enda.

Jag ställer mig fortfarande lite frågande kring olika genrens improvisationsstilar. Även om materialet avhandlar olika musikgenrer i form av låtar så finns ingen ständigt återkommande rubrik att diskutera improvisation inom varje genre under. För att ta ett exempel så finns det låtar som jag skulle kategorisera in under genren R&B eller soul varpå det hade varit intressant att få reda på mer om *Wale* improvisation. En improvisationsstil som man ofta relaterar till i dessa genrer som inte är helt lik den mer Jazzorienterade *Scat* improvisationen.

Jag tycker att detta läromedel är bra och överskådligt men undrade på en gång var jag kunde få reda på de andra "vägarna" som Kullberg och Sjögren klargjorde i början på improvisationskapitlet. I en litteraturförteckning i slutet på *Sing It* fann jag till min stora glädje ytterligare två böcker som verkar ta upp detta ämne.

Blås på gehör

Författaren till boken *Blås på gehör* (Andersson 2001) har själv under många år undervisat saxofonister men även sångare i improvisation. *Blås på gehör* är en bok som vänder sig till pedagoger för blåsinstrumentalister och nivåspannet sträcker sig från nybörjare till en mer avancerad nivå. Boken vill till större delen hjälpa läsaren att arbeta gehörsbaserat med sina elever och låta kontakten med noter först dyka upp genom att eleven själv noterar i enkel

form. Andersson uppmuntrar även till att mötet med improvisation ska bli en tidig erfarenhet för en nybörjare på sitt instrument. De tidiga kapitlen i boken handlar mycket om att utvidga instrumentalistens omfång, men även detta arbete fortskrider inte utan inblandning av improvisation. Boken belyser även pedagogiska vinster med improvisation.

Elever brukar uppskatta att få "jamma" med läraren. När man då improviserar med elever bör man göra klart för sig vilken anledning man gör det. Ibland kanske man, som tidigare nämnts, jammar mera kravlöst och mest för att ha kul. Ibland kanske man vill att eleven ska få höra hur det kan låta "på riktigt", dvs. läraren spelar så bra som möjligt. En tredje och kanske viktigaste anledningen kan vara att man försöker demonstrera det man för tillfället pratar om och som eleven ska försöka sig på. Det gäller då att spela så tydligt/instruktivt som möjligt vilket är en svår konst eftersom det innebär att de naturliga och spontana idéerna förmodligen måste hållas tillbaka. (Andersson, 2001, s. 24)

Skalor och modalitet avhandlas på många sätt i boken men Andersson framhåller ofta vikten av att använda örat och gehöret som utgångspunkt för hur ackord och skalor upplevs. Han visar även skillnader mellan att använda ett visst tonförråd istället för skala och förespråkar det förstnämnda. Kyrkotonarterna tas upp på flera ställen och till viss del ifrågasätts användningen av dem då Andersson menar att de kan verka lite olämpliga i vissa sammanhang.

Att reflektera över: Inom den afro-amerikanska genren används en mängd olika namn på skalor, och även olika sätt att beteckna ackord dyker upp. Från europeiskt perspektiv kan man ibland ställa sig lite frågande till vissa saker. Musikhistoriskt sett innebär t.ex. en mixolydisk skala en vis ton/tonalitet som inte kan ändras. En altererad mixolydisk skala borde egentligen inte förekomma, då är den inte mixolydisk längre! Det skulle vara bättre att genomgående använda termen dominantisk skala, eftersom en skala (och även ackord, förstås) kan vara dominantisk även med en mängd alterationer. (Andersson, 2001, s. 40)

En betydande del av boken innehåller notexempel och författaren stryker i början av denna del under att det inte är ifråga om någon spelbok utan ett antal exempel på underlag till undervisning samt att en del exempel är dokumenterade för att åskådliggöra saker som hänvisas i texten. Då och då dyker det upp kapitel döpta *Tips och kommentarer* som innehåller funderingar och tankar som oftast berör kapitlet innan. Det kan vara tips på delmål som eleven bör kunna uppnå innan man kan utföra en viss övning som kapitlet har beskrivit. Det kan också vara pedagogiska reflektioner över en övning.

Jag väljer att inte göra någon direkt kommentar till boken *blås på gehör* då den inte riktar sig direkt till sångare. Däremot kommer jag att anknyta och referera till den senare i min jämförelse och analys.

Hear It and Sing It!

Hear It and Sing It! (Niemack 2004) väljer jag att kalla för ett material då det utöver bok med text och notbilder även medföljer CD skiva med övningar, är skriven av Judy Niemack. Hon är Tysklands första professor i *Jazz Voice* och leder arbetet på jazzsångsinstitutionen vid Hanns Eisler Music Conservatory. Hon är tillika sångerska och har spelat in ett flertal skivor. Materialet innehåller ett flertal kapitel och nedan kommer en redogörelse av några av dem.

Warmups: Detta kapitel innehåller enbart uppsjungsövningar. Alla övningar finns i notskrift och är inspelade på den medföljande skivan. Varje övning har även en introduktionstext som beskriver lite om vad man skall tänka på och vad som är viktigt med varje övning.

The creators of modal jazz: Ett kort historiskt kapitel som kortfattat förklarar varför, när och hur den modala jazzen uppkom.

Theory Basics samt *The Modes:* Är två kapitel som avhandlar grundläggande musikteori, stegteori samt de modala skalorna.

Scat Syllables: Ordlös improvisation eller *scat* som det även kallas beskrivs historiskt. Här analyseras stavelsers härstamning ur ett scathistoriskt perspektiv.

Certain combinations of syllables evoke particular eras of jazz. "Vo dee oh do" brings back the nasal "Radio Days" style of the 1920s. The 1930s brought a host of new nonsense syllables to the scat lexicon. The hook in Duke Ellington's "It don't mean a thing if it ain't got that swing" used the sound of a trumpet with a cup mute, "Doo wa, doo wa, doo wa." (Niemack 2004, s. 35)

Niemack säger sig ofta få frågan av sina elever på vilka stavelser som de ska "improvisera på" och ger här tips och kommentarer om det. För utöver att vara ett historiskt dokument så analyseras varför en del stavelser gör sig bättre än andra i vissa sammanhang.

Betty Carter, one of the great innovators in vocal jazz, added sounds such as "la," "lo" and "le" to the scat vocabulary. This creates a free-flowing mood and fits her favourite device: stretching phrases over the bar lines. She occasionally uses "g" (which can be unwieldy) as an initial consonant, an unusual flavour in an original scat language. (Niemack, 2004, s. 37)

Kapitlet avslutas med en uppställning av olika stavelser och hur de bör uttalas beskrivet i fonetisk skrift och liknelser i befintliga ord.

The modal workouts: Detta är bokens största kapitel. Ett kapitel, uppdelat i sju underrubriker. En rubrik för varje modalitet. För varje skala som beskrivs förklarar författaren dels hur den är uppbyggd, vilka användningsområden den har i improvisation och vilka dissonanser som ofta uppstår och vart de i sin tur strävar.

The Lydian mode has a major third and major seventh, and is used with the major family chords, especially when there is a #11 or #4 in the harmony. However, it's not necessary to have the #11 present; the scale usually sounds good with major seventh chords as well, since the raised fourth eliminates the naturally dissonant fourth degree, or avoid note. When the major seventh chord functions as a IV chord, the Lydian mode should always be used. Here are the chord symbols in a C that suggest the use of this mode: C, Cmaj7, Cmaj7(#11). (Niemack, 2004, s. 52)

Denna teoretiska del är utförlig men inte alltid helt självklar. Svårighetsnivån uppfattas av mig som högre än boken i övrigt och det hade varit önskvärt att den hade varit mer utförlig än den är för att inte tappa bort eventuella läsare som har brister i sina förkunskaper. Jag kan tänka mig att mina elever skulle läsa texten och förstå den någorlunda men ändå sakna verktyg att kunna applicera teorin i sin faktiska improvisation. Efter denna teoretiska introduktion som undantagslöst ryms på en sida, följer en mängd övningar för att bekanta sig med tonarten. Enkla intervallsprång, tersövningar, treklangsövningar samt *call and response övningar* där Niemack själv sjunger

fraser passande för varje modus och utövaren svarar med att härma. Alla övningar finns både i notskrift och inspelat på skivan.

Scat!

De flesta läromedel i denna genre som trycks idag har en medföljande ljudskiva, så även detta. *Scat!* är skriven av Bob Stoloff. Flertalet av de material jag gått igenom har välfyllda skrytavsnitt med referenser till egna inspelningar och andra musiker som de spelat ihop med, dock inte detta. Förordet är istället en skildring av två barndomsvänners uppväxt, separation och återfunna vänskap. Komiskt nog så fick jag, genom två av de andra böckerna (*Hear it and sing it!* och *Vocal Improvisation*) reda på att Bob Stoloff bland annat är lärare i improvisation, på Berklee College of Music i Boston. Information som helt saknades i hans egen bok. På framsidan av boken framgår ganska tydligt och kortfattat vad materialet innehåller.

Learn to scat sing!

A comprehensive approach to vocal improvisation with rhythmic and melodic exercises, transcribed solos, vocal bass lines and drum grooves, syllable articulation etudes, and more. The CD includes call-response exercises, demonstration solos by the author and sing-along chord patterns in Latin, jazz and hip-hop styles with rhythm section accompaniment. (Stoloff, 1996, Coverpage)

Efter förordet följer "A History of Scat and Jazz Vocal Improvisation". Ett kapitel som listar innovatörer och utövare av vokal improvisation med början på Louis Armstrong som lär vara skaparen av den första inspelningen av scat. *Scat* är ett begrepp som kan vara värt att beskrivas. *Scat* behöver nödvändigtvis inte vara improviserad. Begreppet syftar mer på de ordlösa stavelserna som används.

Scat singing is the vocalization of sounds and syllables that are musical but have no literal translation. Artists use different stylistic approaches similar to language dialects. To a certain extent to say that a sound, or its contrast with others, creates a syntax of its own. Scat is as old as jazz but has been regarded primarily as a bebop idiom. Bebop scat is often sung up-tempo; in fact, the whimsy of scat, its syllables and improvisatory style, may seem to clash with the poignancy of a slow tune. (Stoloff, 1996, s.6)

Vidare så tar han sig kronologiskt fram till nutid och dagens improvisatörer. Han skriver inte enbart om *scat* utan även företeelser som *vocalese*. Som förenklat kan beskrivas som ett vokalt framförande av ett instrumentalt solo, således inte improviserat. Kapitlet i sig självt hjälper nog ingen till att bli en bättre improvisatör men listan av namn ger en bra uppfattning om mängder med lyssningstips. Senare i boken finns även en lista med bara namn där Stoloff listar rekommenderade scatartister.

Kapitel om stavelser verkar vara ett frekvent återkommande ämne i dessa böcker och denna bok är inget undantag. Förutom tips och förslag på hur man skall välja sina stavelser så finns rytmiska etyder i både not och ljudform. I nästföljande kapitel kommer melodiska övningar. I texter mellan övningar behandlas vidare stavelser i relation till melodi, början till förståelse av modalitet, ornamenteringar, definition av melodilinjemöjligheter och förslag och övningar på detta. I kapitel 3 av boken förklarar författaren tydligare vad *modes* innebär och ger förklaringar som i mitt tycke borde ha legat redan i kapitel 2. Tråkigt nog är större delen av detta kapitel utan ljudexempel. Följande kapitel innehåller ett flertal noterade solon. Samtliga tydligt noterade och tillhörande ljudspår.

Kapitel 5 handlar om *vocal bass lines*, ett antal noterade baslinjer som utan ljudspår och djupare förklaring om användningsområde var svåra att få grepp om. Desto fler ljudspår finns där han i nästa kapitel går igenom *vocal drum articulations*. Konsten att efterlikna trumljud som bl.a. använts frekvent i många a'cappellagrupper. Stoloff behandlar även något som han kallar *solo a cappella technique*

The most recent innovation in scat singing is solo a cappella technique, demonstrated in the early works of Bobby McFerrin. This style of vocal improvisation is exceptionally demanding on the performer who must provide all of the song's rhythmic, melodic and harmonic considerations with a single voice. (Stoloff, 1996, s.112)

Sedan följer ett antal intressanta notbilder och förvånansvärt nog så finns inte en enda inspelning med på skivan så man kan få en uppfattning om hur detta, som Stoloff kallar krävande både rytmiskt, melodiskt och harmoniskt, låter.

Ljudmaterialet på den tillhörande CD-skivan är något rörigt upplagd och som jag redan nämnt så uteblir en del exempel som i mitt tycke hade varit viktigare än andra. Jag hade hellre sett att Stoloff avstått från en del av de rytmiska etydena till förmån för några avancerade melodiska solon.

Inspelningarna med de rytmiska etydena är ackompanjerade av Stoloff som själv vokalt illustrerar trumkomp vilket jag uppfattade som innovativt. En annan detalj jag uppskattar är de gånger som han själv "räknar in" då han verkligen lyckas med små medel förmedla vilket *groove* eller underdelning som skall råda. De melodiska improvisationerna är ofta dubblade av en vibrafon som jag ser som ett plus då det blir lättare att urskilja melodin.

Vocal Improvisation!

Detta är ett gediget material innehållandes en CD-skiva och en drygt 200 sidor tjock bok. Michele Weir, som är författare till materialet, tar sig tid att förklara vad hon anser vara bakgrunden till att det finns fler duktiga improvisatörer som är instrumentalister än vad det finns sångare. Hon gör även upp en lista där hon redogör för några olikheter mellan instrumentalisters och sångares sätt att lära sig improvisera. Exempelvis:

□ Singers have relatively instant access to their instrument.

□ Singers tend to rely heavily on their ears and sometimes have little knowledge of theory and keyboard.

□ Singers have the ability to express emotion through the lyrics
(Weir, 2001, s. 13)

□ Players have to do considerable study and practice before developing much competency on their instrument

□ Many players have an understanding of basic jazz theory, but with that knowledge they run the risk of playing notes mechanically without really "hearing" what they're playing

□ Players must express emotion through elements of musical style.

I bokens inledning avsätts en substantiell del till att visa på hur materialet kan användas och dessutom en detaljerad innehållsförteckning över CD:n. Här står det vilket kapitel det hör till, vilken tonart vilken typ av *groove* eller känsla, vilken eller vilka övningar som hör till och vilka sångare som demonstrerar exemplen är. Oftast står här även ackorden som spelas.

Den första av de sex stora delarna av boken ägnas åt *Jazz fundamentals*. Ett gediget kapitel där allt från *ackorduppbyggnad* och *modes* till *ackordprogressioner* och grunderna till att börja spela jazzpiano diskuteras. Weir understryker värdet av att besitta grundläggande pianokunskaper.

Basic jazz keyboard skills are extremely useful for any jazz musician. Specifically for singers, the piano can provide a valuable insight into the structure of music that is difficult to find by other means. If a singer can't see, feel and hear jazz chords at the piano, they have the difficult task of relying exclusively on their ear to make sense of the shifting key centers of jazz standards and to find notes that work well with the chords. Without jazz piano skills, singers are also in a position of being reliant on others to help in the preparation for their lead sheets and to learn new tunes. (Wier, 2001, s.61)

Jag tycker även det är värt att poängtera hur väl Weir beskriver *modes* och användandet av dessa genom t.ex. tydliga notbilder och melodiska förslag över varje modus. Hela detta kapitel med teori känns välarbetat och noga anpassat för sångare enligt mig.

De tre nästföljande delarna av materialet har talande rubriker. *Beginning Improvisation*, *Intermediate Improvisation* och *Advanced Improvisation*. Det finns en tydlig progression och både övningar och teoretiska kunskaper är väl anpassade för varje nivå. Jag kommer att referera till dessa delar som I1, I2 och I3. Den tänkta ingången till att börja improvisera är melodisk variation. Att enkelt sjunga en låt och successivt förändra melodin i både rytm och tonhöjd. Här finns bra exempel på det med tydliga notbilder och ljudspår.

Överlag så är denna bok ypperlig på att förklara "varför". *Det är bra att öva upp sitt pianospel. Varför? Därför att det även övar upp din förmåga i...* Detta sätt att skriva finner jag relevant för mig som pedagog för att motivera och väcka nyfikenhet.

Syllables are an important factor in facilitating fluid 8th note lines and good jazz articulation. Certain consonants are too hard or abrupt to allow for a legato line. For example, "too-ta, too-ta, too-ta" will never swing as naturally as "doo-ya, doo-ya, doo-ya, doo-ya." It's best to practice somewhat conservative syllables at first. In other words don't go for flamboyant, colourful syllables. Look for syllables that allow you to express your melodic ideas in the most fluid and stylistically appropriate way. (Wier, 2001, s.81)

Även denna bok avhandlar *syllables* men just tack vare författarens förmåga att förklara "varför" känns detta relevant på ett annat sätt än i de andra böckerna. I "I1" förklaras sambandet mellan *syllables* och *timing*. Förutom melodisk variation och stavelser i "I1" så får vi lära oss om *ornamenteringar* och *diatonisk improvisation* i både dur och moll.

I "I2" behandlas artikulation och sambandet som finns till stavelser. Alltså en annan infallsvinkel på hur användandet och valet av *syllables* ger olika effekt. Under rubriken *melodisk utveckling* finns övningar och tips på hur man kan utveckla fraser och motiv och upprepa dem med olika typer av förändringar.

Experiment with motive development using the accompaniment track 1 on the CD: the blues track. (Turn the vocals off to listen to the rhythm section alone.) Blues chord progressions lend themselves well to the use of motives and motive development. Start with a 2-bar idea and see how long you can go using it as a seed for the rest of the solo. Remember, the original idea can be lengthened, fragmented, inverted, transposed, and so on. (Wier, 2001, s.115)

Sånginsatserna på CD:n är mixade på så vis att de bara hörs i en kanal så att utövaren kan göra övningar till skivan med eller utan hörbar sång genom att använda balanskontrollen på sin musikanläggning.

Non-Diatonic Chord Progressions är ett avsnitt som tar oss vidare utifrån den *diatoniska improvisationen* som avhandlades i förra delen av boken. Här finns övningar för att träna att improvisera över två olika tonala centrum. Mängder av fraser i både not och ljudform som transponeras runt i samtliga tonarter, allt med tydliga anvisningar och förslag om hur utövandet skall ske.

Hearing the Changes är ett system att öva efter som sångpedagoger i Sverige ofta refererar till som *bryta ackord*. Detta sätt är ett ypperligt sätt att öka den harmoniska förståelsen för en låt och på så vis befästa olika tonala centrum och icke-diatoniska ackordföljder. Att improvisera över en ackordföljd som sångare kräver att man har en "harmonisk beredskap" så att man vet när man måste förändra sitt tonförråd. Denna metod beskrivs grundläggande i "I2" och i mer avancerad form i "I3". Det enklaste att bara sjunga grundtoner till att bryta hela ackord med färgningar i tempo. I "I3" utvecklar man även det rytmiska resonemanget och pratar bland annat om elasticitet och dubbeltempo. *Improvisation On Jazz Standards*. Är en avdelning i "I3" som jag uppfattar som det som "syr ihop säcken". Citatet nedan är omfångsrikt men signifikant för hur metodiskt Wier uttrycker sig. Citatet sammanfattar även mycket av det boken tidigare tagit upp och ger läsaren en hint om vilka moment han eller hon bör genomföra, och i vilken ordning, för att förbereda sig själv för att improvisera på en vald låt.

The primary harmonic goal of the vocal improviser is to be able to hear the key centers of tunes, not necessarily each individual chord change. This is great news for vocal improvisers: you need only hear the four or five key centers of a tune rather than thirty or forty individual chords!

Ultimately, you should be able to "hear ahead," that is, anticipate the next chord change and/or temporary key center coming up in a progression. This ability to hear ahead in the progression is important in the process of improvising flowing melodic lines that connect the chord changes.

The following is a suggested process for wood shedding the changes on jazz standard tunes. As mentioned before, the "dues" you pay on a few standards will really pay off in other tunes since there is so much harmonic commonality. You may wish to follow each step exactly as written below, or perform only some of the steps, depending on your experience level, natural ear, available time, patience, and level of burning desire to become a great improviser.

1. Learn the correct, original melody
2. Play the changes on piano with simple voicings.
3. Locate the main key centers by doing a harmonic analysis.
4. Sing the changes, either at the basic or the more advanced level depending on your experience.
5. Write out and then become an expert at singing the guide tone lines.
6. Sing along with a recorded solo of the tune until you can match it exactly.
7. Improvise with a recorded accompaniment, giving special attention to defining the changes.
8. Improvise on the changes a capella. If you find there are places where, harmonically, you get lost, this is an indicator that you need to spend more time singing the changes, singing guide tones lines, and playing the chords on piano.

(Weir 2001, s.157)

Som jag tidigare nämnde så består boken i huvudsak av sex delar. Den femte delen har rubriken *Other considerations* och här har allt som inte fått rum tidigare samlats. Författaren har i mitt tycke lyckats hålla en bra progression hela vägen och lämnat vissa saker åt sidan för att just lyckas med detta. Dessa saker och aspekter blir inte bortglömda utan är samlade i denna del. Exempel på innehåll i detta kapitel är; dynamik, förutsägbarhet, intensitet, frasering och idéer när idétorkan gör sig närvarande.

I denna del finns även ett kapitel om övning. Hur man övar, hur man schemalägger övning och vad man övar på. Matnyttigt både för elever som lärare. Den sjätte och sista delen vänder sig till lärare som utbildar improvisation och hör i grupp. En samling av en mängd övningar och improvisatoriska lekar användbar för klassrumsundervisning.

I slutet av boken finns intervjuer av 19 framstående vokala improvisatörer där de svarar på frågor kring improvisation och vad de finner viktigt för någon som vill sätta sig in i ämnet.

Musikexemplen är genomtänkta på så vis att de spelas ofta i fler än en tonart. Dessutom varieras sånginsatserna av dels Wier själv samt en manlig sångare. Jag är personligen inte helt överens med författarens timing så den manlige sångarens insats är ett skönt komplement. Hennes insatser kan man kanske, lite kritiskt sagt, använda som "hör-ni-vad-som-inte-stämmer-exempel" med eleverna.

Jämförelse och Analys

Inledningsvis vill jag nämna att det enda materialet som klart och tydligt vänder sig enbart till pedagogen och inte direkt till eleven är *Blås på gehör* (Andersson 2001). Alla de andra böckerna vänder sig helt eller delvis direkt till den kunskapsförstående eleven, så redan här anar jag det behov som jag misstänkte skulle finnas.

Kyrkotonarter och andra tonförråd

Eftersom jag i min undervisning finner det viktigt att eleven skall få en ökad förståelse kring *modes* och skalor för att kunna kommunicera på lika villkor i en ensemblesituation så finner jag det lämpligt att jämföra hur de olika böckerna attackerat ämnet. Andersson, författare till *Blås på gehör*, utelämnar en del saker som har med skalor att göra av förklarliga skäl. Han menar som jag tidigare nämnt att örat ska avgöra vilket tonförråd som skall användas.

Det finns alltid ett antal toner som ger skalan dess karaktär och det är skillnaden gentemot andra skalor som är det väsentliga. (Andersson, 2001, s.57)

Det Andersson säger är att örat är det som skall avgöra tonförråd och att man skall vara försiktig med att prata *modes* i för stor utsträckning. Jag håller med honom helt i detta avseende men i syftet att få sångare till ökad förståelse för systemet och bättre teoretiska kunskaper så är det i min mening lite olika

behov som en sångare gentemot en instrumentalist behöver. Jag tror, precis som Weir, att instrumentalister och sångare oftast har väldigt olika kunskapsgrund som följande citat beskriver.

□ Singers tend to rely heavily on their ears and sometimes have little knowledge of theory and keyboard.
(Weir, 2001, s. 13)

□ Many players have an understanding of basic jazz theory, but with that knowledge they run the risk of playing notes mechanically without really "hearing" what they're playing

Därför förespråkar jag till viss mån "hårdträning" av skalor och teori för sångare och sångerskor i, vad jag tror, något större utsträckning än vad Andersson håller med om.

I boken *Sing It* (Kullberg & Sjögren 1994) behandlas inte modus och tonalitet nämnvärt. Jag finner inte det märkligt över huvudtaget då det faktiskt inte är ett renodlat improvisationsmaterial.

Det råder ingen tvekan om att *Hear it and sing it!* (Niemack 2004) till stor del har fokus på skalor och *modes*. Jag tror att det materialet tillgodoser behovet att befästa skalornas "känsla" och karaktär. Även de teoretiska förklaringarna finns där, dock i så kortfattad form att jag mer upplever det som ett bra referensmaterial. En bok där jag kan snabbt söka och slå upp det allra viktigaste kring ett bestämt *mode*.

Scat! (Stoloff 1996) tar upp *modes* under rubriken *melodic considerations*. Ur en pedagogisk synvinkel krånglar han till det något oerhört redan från början. Jag tycker han förklarar onödigt krångligt. Exempelvis som i citatet nedan.

Modes are simply scales that use the same tones as the major scale but start on all scale steps in addition to the root, or *do*. The major scale itself is a modal scale called Ionian. Using the traditional Italian solfeggio syllables to the notes would be called do-re-mi-fa-so-la-ti-do. (Stoloff, 1996, s.52)

Jag ser ingen anledning över huvudtaget att blanda in solfeggio-systemet här och nu. Han förutsätter att läsaren är väl förtrogen med det men det rör till

saker för dem som inte är bekanta eller bekväma med det. Vidare så tar Stoloff upp skalor i samband med ackord. Han kategoriserar ackord i fem typer som följande citat visar.

There are five basic categories of chords: major, minor, dominant, diminished and half diminished. Chord symbols represent different tonalities and signify the use of one or more characteristic scales. (Stoloff, 1996, s.55)

Han går därefter igenom ackordkategorierna och listar lämpliga skalor, även skalor som inte hör till kyrkotonarterna, på gott och ont. Efter varje genomgång så kommer ett antal notexempel på ackord med passande skalor och hur de ser ut och några improvisationsexempel. Dessvärre är det lite rörigt här med då det dyker upp ackord och skalor som inte hör till den kategorin han just beskrivit. Möjligtvis ett tryckfel eller så har han saknat någon som korrekturläst innan tryck?

Med mycket möda kunde jag tycka att Stoloff har väldigt bra poänger, övningar och tillvägagångssätt men dessvärre gör strukturen att detta material för mig framstår som rörigt, komplicerat och svårtillgängligt.

Vocal Improvisation (Wier 2001) med sitt massiva intryck fullkomligt andas bibelstatus i jämförelse med de andra böckerna. Det som slår mig mest att vara den stora olikheten mellan detta material och de andra är strukturen och mängden. Det teoretiska har inte kompromissats bort, gång på gång beskrivs samma sak på flera olika sätt så att innehållet blir lätt att förstå och lättillgängligt för alla. Ett exempel som de är ensamma om är beskrivandet av kyrkotonarterna genom *hel- och halvstegsprincipen*. Inte i någon annan bok visas det så tydligt hur man kan hitta ett utvalt tonförråd utifrån vilken ton som helst. I text och notbild förklaras vilka toner som förändras i de olika modaliteterna och man kan skönja ett grafiskt mönster hur det hela ligger till. Detta kan vara ett bra och enkelt sätt att sätta sig in i systemet. Att enbart få se uppräddade skalor i C-dur med olika begynnelseton gör föga nytta för många.

Scat! (Stoloff 1996) har faktiskt en bra variant på detta också men tappar mark på grund av bristfällig förklaring av notbilden. I *Scat!* så noteras alla skalorna

förvisso med början på det steg som skalan hör hemma på i C-dur MEN med den pedagogiska fördelen att de fasta förtecknen visar D-Dur och den doriska skalan har återställningstecken.

Även om jag finner tips och idéer om hur skalorna och modaliteterna skall användas i andra böcker så tycker jag ändå att överblickbarheten i *Vocal Improvisation* (Wier 2001) är överlägsen. Allt känns samlat i lagom stora "instuderingsportioner". Dessutom så tar författaren upp och förklarar ackordprogressioner och *key centers* på ett bra sätt, vilket gör att detta material känns mest komplett av alla de studerade. Fördelen med att förstå hur man analyserar och identifierar olika *key centers* i en låt kan förstås enklare av det långa citatet jag tog med i beskrivningen av *Vocal Improvisation*. (s. 19)

Struktur och Upplägg

De bästa uppläggen av material finner jag *Vocal Improvisation* (Wier 2001) och *Hear It and Sing It!* (Niemack 2004). Niemacks bok för att det är konsekvent rakt igenom i ett tydligt mönster.

1. Beskrivande av skala
2. Användningsområde för skalan
3. Dissonanser
4. Notexempel och övningar för varje skala som i samma struktur för alla skalor.

Vocal Improvisation (Weir 2001) vinner min röst för att den är nästintill lika strukturell men mer gedigen. Dessutom är alla register, notexempel-förklaringar, och illustrationer väldigt tydliga.

Att lägga samtliga notexempel i slutet av en bok så som Andersson gjort med sin bok, *Blås på gehör*, kanske har sina poänger men jag fann det enerverande att behöva bläddra så mycket. Tanken med en god struktur i min mening måste vara att få läsaren att hela tiden känna att allt fokus hamnar på att förstå

innehållet. Om det blir avhugget med att leta upp sidnummer och övningar på andra platser i boken är det lätt att jag tappar lite fokus. Det är heller inte, i min mening, författarens uppgift att blanda övningar så att eleven får så varierad kost som möjligt. "Roliga" övningar som plankningar av solon o.s.v. vore bra om de var samlade i ett eget kapitel, förslagsvis i slutet av en bok.

Ljudande material och notexempel

Gunnar Andersson har skrivit i sin bok något som jag tyckte både var tänkvärt och något som jag håller med om.

Varje ton i skalan har sin egen betydelse, eller med annat ord, sin egen "feeling", och det gäller både ackordtoner och genomgångstoner. Man bör också vara medveten om att en skala i sig har en egen "feeling", en egen karaktär som man utnyttjar i improvisationen. Om ackordet är för stort (dvs. utbyggt med 9:or, #11:or etc.) har man redan till största delen valt karaktär och detta begränsar solistens egna val. Som redan sagts tidigare bör man inte, åtminstone inte i början, ackompanjera med stora ackord utan låta eleven själv "känna in" ackordet och själv välja karaktären. (Andersson, 2001, s.57)

Av erfarenhet så vet jag att de flesta *Aebersoldinspelningar*¹, som är användbara att öva improvisation till då det är bakgrunder utan melodi, innehåller fullt av stora ackord vilket just ger improvisatören begränsade rättigheter att gehörsmässigt välja ut ett lämpligt tonförråd. Med det i tankarna och Gunnars citat så har jag lyssnat lite på hur de olika ljudinspelningarna från materialen valt att harmonisera. Överlag så innehåller alla inspelningarna för mycket färgningar. I detta fall kategoriseras ackord med mer än grundton, ters, kvint och sjua som stora.

Angående notexempel så är *vocal improvisation* (Weir 2001) och *Scat!* (Stoloff 1996) de mest utförliga och bäst överblickbara. Bra är även noggrannheten med ackordanalysen som överensstämmer med inspelningarna. I boken *Hear*

¹ En serie bakgrundsinspelningar eller *play-a-long recordings* med notmaterial som ofta används av musiker att öva improvisation till. Mer information finns att tillgå på www.aebersold.com

It and Sing It! (Niemack 2004) saknas det till större delen ackordanalys vilket inte är bra. Därutöver känns många notexempel i boken överflödiga och kan uppfattas som utfyllnad. Ett exempel på det är när ett helt uppslag går åt till att illustrera en enkel sånguppvärmningsövning i alla tänkbara tonarter.

Ur ett pedagogiskt perspektiv

Som tidigare är nämnt så är det bara *Blås på gehör* (Andersson 2001) som sätter pedagoger som sin huvudsakliga målgrupp. Däremot är det inte sagt att de andra materialen inte har ett innehåll som på något vis är opedagogiskt. I själva verket skulle vilken som helst av böckerna ypperligt kunna användas som arbetsmaterial men inte utan att pedagogen måste fundera kring sitt pedagogiska upplägg. *Blås på gehör* (Andersson 2001) är inte någon "spelbok" så den allena är egentligen heller inget komplett material i min mening, men de pedagogiska funderingarna och tipsen gör att den känns som ett värdefullt komplement till något av de andra materialen. *Sing it* (Kullberg & Sjögren 1994) är, som tidigare kommenteras, inte heller ett material med fokus på improvisation så valet hamnar på något av de övriga materialen. *Scat!* (Stoloff 1996) Har många intressanta och roliga övningar men strukturen och brist på förklaringar till övningarna gör att pedagogens arbete att omsätta innehållet till progressiv undervisning blir onödigt stort. De återstående materialen har bägge sina styrkor och svagheter. *Hear It and Sing It!* (Niemack 2004) för dess struktur att fungera som ett referensmaterial på sitt sammanfattande vis och *vocal improvisation* (Weir 2001) för dess gedigenhet och känsla för progression. Den sista blir mitt val med tanke på sitt sätt att pedagogiskt förklara *key centers* på ett sätt som ingen av de andra gjorde.

Diskussion

Hur skulle ett ultimatum vara utformat?

Om jag skulle skapa ett eget material, tänkt att användas av lärare och elever vid estetiska program, med sax och klister utifrån böcker som jag synat i sömmarna så skulle jag nog kunna sammanfatta det såhär:

Gunnar Anderssons pedagogiska tips till mig som lärare, kring övningar och elevsyn. Judy Niemacks struktur och sammanställning av de modala skalorna i korthet. Michele Weirs format, pedagogiska "varför-frågeställningar" och dessutom för den logiska progressionen. Även Bob Stoloff, trots att jag varit lite barsk i min inställning till hans material, skulle kunna bidra med bra plankningar av solon och dess tydlighet i inspelningar.

Ett bra material i min mening skulle vara uppdelat i två böcker. En bok menad till eleven och den andra ämnad pedagogen. Den senare skulle lämpligen innehålla allt det som elevens bok gör men även pedagogiska aspekter och funderingar kring varje övning i större utsträckning. Jag hade också gärna sett att det fanns avsnitt som inte lika stelbent vänder sig till improvisatörer inom jazz och blues, utan täcker in andra stilar så som folkmusik och soul för att nämna några.

När det gäller förfarandet att metodiskt lära ut *modes* så hänvisar jag på att det, som jag tidigare nämnt, finns bra material på området om ändå på engelska. Efter ett kapitel med beskrivningar och övningar av *modes* hade jag följt upp med ett avsnitt med vanliga ackordprogressioner. Viktigt att tillägga är att jag skulle göra/hänvisa till fler paralleller till verkliga låtar så att kunskaperna om *modes* och ackordprogressioner kan få en mer återkopplande effekt. Med andra ord för att svara på frågor som "varför" och "när".

På samma sätt som jag tidigare varit kritisk till när författare rör till saker och ting när man som läsare ska "ta in" ny kunskap så hävdar jag å det bestämdaste att en bok på svenska vore ett välkommet tillskott.

Kortfattat om betyg och bedömning

Innan mitt arbete tog form till att vara en litteraturstudie så hade jag tänkt göra en studie på mina elever för att se om deras improvisation och improvisationsnomenklatur kunde ge någon avkastning efter en intensivkurs med ett av materialen som grund. Det jag då fann ändamålsenligt var *Hear It and Sing It!* (Niemack 2004). Dels för att det är konkret och tydligt indelat och dels för att det, ur lektionssynpunkt, skulle vara enkelt att avsätta 20 minuter av lektionen till att hinna gå igenom en eller två *modes*. Sedan kan man ju förvisso ifrågasätta hur roligt eleven kommer att uppleva sin inkörsport till improvisation. Det känns nämligen relevant att en utbildning i improvisation blir rolig också. Kanske är det därför som många pedagoger, precis som jag, använder sig av "Kajsa Varg-principen". Man slänger in lite roliga övningar här och där i den vanliga sångundervisningen för att försöka föda ett visst intresse.

I och med mina funderingar kring en eventuell studie av elever brottades jag en hel del med hur jag skulle formulera mina bedömningsgrunder. Betygskriterier och bedömningsgrunder för improvisation skulle kunna generera ett helt eget examensarbete så jag tänker inte fördjupa mig i det. Dock existerar problematiken med att improvisation står med i betygskriterierna på många kurser på estetiska program. Om bedömningskriterier skriver Andersson följande.

Musikens innersta väsen sägs också vara något mer än de ingående sammanlagda egenskaperna, och till den delen egentligen oåtkomligt för teoretisk analys. Vad man kan bedöma är bara ett antal i helheten ingående delar. En i annat sammanhang beundransvärd hantverksskicklighet är alltså inte tillräcklig även om den onekligen borde vara till stor hjälp. Musikupplevelsen är också mycket personlig och som sådan även påverkbar av yttre faktorer som humör, väderlek och vad det nu kan vara. Som lärare sysslar man mest med mätbara ingredienser, men även då kan det vara svårt att bedöma vad som egentligen är "bra" och vad som är "dåligt". Den egna personliga smaken kan naturligtvis inte (och får inte) vara avgörande, men det går heller inte att bortse ifrån de gränser som rent allmänt kan anses inringa genren. (Andersson, 2001, s.70)

Kortfattat så kan bedömningskriterierna vara att eleven faktiskt förstår och hanterar *modes* och annan teoretisk kunskap samt att elevens improvisationer håller sig inom ramarna för vad som anses stilrent med genren. Däremot finns det inget som säger att eleven inte kan vara en duktig improvisatör även om han eller hon är smaklös i sitt val att improvisera och saknar betydande kunskaper i teori, vilket det sistnämnda gör sig påmint då sångare och sångerskor faktiskt kan klara sig långt utan större teoretiska kunskaper. Denna diskussion leder i slutändan dit många musikpedagogiska diskussioner brukar leda. *Kan man betygsätta musikalitet?* Och även det hör till en annan studie då ämnet känns för stort att angripa här.

Finns det olikheter i behovet?

Det finns gott om elever på estetiska program landet runt som inte har sång med afroamerikansk inriktning. Likväl så ser betygsgrunderna likadana ut för de eleverna. Hur jobbar pedagoger som undervisar folkmusik eller klassisk sång och vilka behov av ett arbetsmaterial har de? Eftersom jag inte själv i någon större bemärkelse undervisar i dessa genrer så har jag inte några större svar på det, men det vore intressant om man även kunde täcka in deras behov i samma läromedel. Jag är dessutom helt övertygad om att det finns övningar som skulle kunna fungera genreöverskridande. Det är ju trots allt gehör som improvisation till största del handlar om.

Referenser

- Andersson, G. (2001) *Blås på gehör, en handledning i undervisning inom afroamerikansk musik från nybörjarstadium till mer avancerad nivå*. Rönninge: GÅson Musik.
- Jensen, F. (2002) *Hur uppfattas improvisation?* (Uppsats 60 poäng. Institutionen för musik och filmvetenskap) Göteborgs Universitet.
- Kullberg, B. & Sjögren, R. (1994). *Sing It*. Sundbyberg: Warner/Chappel Music Scandinavia.
- Lilliestam, L. (1995). *Gehörsmusik, Blues, rock och muntlig tradering*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Niemack, J. (2004) *Hear It and Sing It!: Exploring Modal Jazz*. Second Floor Music.
- Skolverket (kursplaner och betygskriterier)
[<http://www3.skolverket.se/ki03/front.aspx>] Hämtat 26 april 2007.
- Stoloff, B. (1996). *Scat!: Vocal Improvisation Techniques*. Brooklyn, N.Y. : Gerard & Sarzin Publishing Company.
- Sundberg, J. (1980). *Röstlära, fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Proprius förlag.
- Swahn, F. (1997) *Kreativ sångundervisning - finns det?* (Specialarbete S337) Kungliga Musikhögskolan i Stockholm.
- Weir, M. (2001). *Vocal Improvisation!* Rottenburg N., Germany: Advance Music.
- Zangger Borch, D. (2005). *Stora sångguiden. Vägen till din ultimata sångröst*. Danderyd: Notfabriken.