

Pedagogiskt specialarbete 7,5 hp 2011

Handledare: Per-Henrik Holgersson

Peder Waern

Improvisation i fokus

Övning av improvisation i jazzmusik

Innehållsförteckning

Sammanfattning.....	3
1. Inledning och bakgrund	4
2. Litteraturgenomgång	8
2.1. Spela Fritt – Stephen Nachmanovitch.....	8
2.2. Improvisation: Its Nature and Practice in Music – Derek Bailey.....	10
2.3. How To Improvise: An approach to practicing improvisation– Hal Crook	12
2.4. Free Ensemble Improvisation– Harald Stenström	13
3. Syfte	15
4. Metod.....	15
5. Resultat	17
6. Analys	23
7. Diskussion	25
Käll- och litteraturförteckning	28
Webbsidor	28

Sammanfattning

Huvudsakliga målet med detta arbete är att undersöka om och hur några utvalda jazzmusiker övar på att improvisera. Utifrån undersökningen har jag sammanställt några metoder för musikern att öva på för att utveckla den improvisatoriska färdigheten. I anknytning till min huvudsakliga frågeställning har jag studerat hur informanterna upplever känslan av att ha ett improvisatoriskt ”flow” samt faktorer som kan påverka detta. Min förhoppning är att arbetet kan bidra till vidare diskussion och undersökning av improvisation och övning av improvisation.

Som undersökningsmetod har jag valt intervjuformen. Mina två informanter är verksamma som professionella jazzmusiker och pedagoger. Utifrån min egen förståelse och informanternas svar har jag fått fram metoder och idéer om övning av improvisation. Några konkreta metoder som mina informanter använder sig av är tidsbestämd improvisation, analys av inspelningar samt förutbestämda begränsningar. Min reflektion av studien säger mig att attityden och den mentala aspekten runt musikerns improviserande är en betydande faktor i hur goda resultat övningen ger.

Nyckelord: improvisation, övning, jazz, frijazz, jazzmusiker, flow, musiklärare

1. Inledning och bakgrund

När jag nu börjar närma mig slutet av min kandidatutbildning på musikhögskolan så vill jag i det här arbetet belysa ämnet improvisation. Jag har länge varit intresserad av improvisation i musik och det är kanske den största anledningen varför jag fastnat för jazzmusiken.

Känslan av att höra någon annan eller sig själv utföra vad som uppfattas som en inspirerad improvisation är en mycket tillfredsställande upplevelse för mig. Det förefaller så att det fordras många förkunskaper för att uttrycka sig på en hög nivå som improvisatör. Det krävs till viss del instrumental teknik, och i brist på en bättre term, ”musikaliskt hantverk” i form av repertoarkännedom, ”tajming”- känsla för rytm och puls, kännedom av harmonik och melodik, etc. Denna kunskap är ibland svår att skilja från det andra som är minst lika viktigt för mig, nämligen *inspiration*, att vara närvarande, att lyssna och reagera på eventuella medmusiker, etc. Jag kommer inte att fördjupa mig särskilt mycket i de improvisatoriska färdigheterna som berör det musikaliska ”hantverket” utan försöka rikta fokus på det musikaliska uttrycket, om man så vill. Hur kan en jazzmusiker utveckla sin improvisatoriska förmåga i övningsrummet? Detta arbete ser jag även som en möjlighet att ge fördjupad kunskap och medvetenhet i konsten att improvisera.

Jag tror många jazzmusiker delar min uppfattning att utan improvisation vore jazz otänkbart. Ändå talas det enligt min erfarenhet förhållandevis lite om improvisation, och att utöva (och öva) detta på dom jazzutbildningar jag studerat vid. Jag har haft instrumentallärare i jazzutbildningar som i princip inte har berört ämnet nämnvärt, trots en stor mängd lektioner. Det kan nästan upplevas som att improvisationsfärdigheten tas för givet. En anledning till detta kan vara att det är ett svårt ämne att behandla på grund av dess delvis abstrakta natur. Min tro är att improvisation skulle kunna vävas in på ett tydligare sätt i kurser i musikteori, ensemble mm. Detta är dock inte något som jag kommer undersöka i detta arbete.

Begreppet ”improvisation” kan man hitta i olika sammanhang. Några exempel på det är dans-, konst- och teaterimprovisation. Min infallsvinkel i detta arbete ligger i improvisation inom musik, och närmare bestämt inom jazzidomet.

Jazzmusiken är en unik musikstil på flera sätt, delvis med dess rytmiska och harmoniska kvalitéer men också till mycket stor del p.g.a. det improvisatoriska i jazzen som är signifikativt och även influerar och har influerat musiker och kompositörer inom annan populärmusik och konstmusik. I boken ”Improvisation” (Bailey, 1992) har författaren intervjuat improviserande rockmusikerna Steve Howe¹ och Jerry Garcia² som bägge säger sig vara influerade av jazzens improvisation.

”There is no doubt that the single most important contribution to the revitalisation of improvisation in Western music in the 20th century is jazz...But for the Western musician its greatest service was to revive something almost extinct in Occidental music³: it reminded him that performing music and creating music are not necessarily separate activities and that, at its best, instrumental improvisation can achieve the highest levels of musical expression.” (Bailey, 1992 s. 48)

Ovanstående citat finner jag intressant och tänkvärt, alltså att improviserad musik kan uppnå det högsta musikaliska uttryck enligt Bailey, och att jazzen har haft en viktig roll i att ”påminna” det västerländska musiklivet om detta, där improvisationen inte var särskilt framhållen förrän långt innan jazzen uppkom.

All musik har sitt ursprung i improvisation. Det var först omkring år 800 som man började notera musik i Västeuropa, och noter fick inget stort genomslag förrän på 1500-talet [...]. Många av de musiker som ses som tonsättare idag var i själva verket mer kända som improvisatörer. Det var regel snarare än undantag fram till 1800-talets andra hälft. Johann Sebastian Bach, W.A. Mozart, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin etc. (Vad är improvisation?, Klingfors⁴ SVTs hemsida)

Många jazzdiggare och jazzmusiker skulle nog säga att utan improvisation och det som är unikt för improvisation inom jazz, skulle jazz ha inte ha den konstnärliga vikten som den har, och musiken skulle troligtvis upplevas som mycket tråkigare. Om man delar den uppfattningen – vilket jag gör, så är ämnet improvisation, och att utveckla denna förmåga, oerhört viktigt för den enskilda jazzmusikern. Kan man öva på improvisation? I så fall, vilka metoder kan man använda för att förbättras inom denna konst?

¹ Medlem i rockgruppen ”Yes”.

² Medlem i rockgruppen ”The Grateful Dead”.

³ Med ”Occidental music” menas västerländsk musik.

⁴ Musiker och musikvetare, född 1952. Källa: Wikipedia

Den allra mesta musiken jag spelar har inslag av improvisation. Jag lyssnar på många olika stilar utanför jazzen t.ex. rock, soul, klassisk musik etc. och när jag själv undervisar spelar jag många olika musikstilar med mina elever. Men i princip all musik jag själv spelar vid tillfället då jag skriver detta är någon form av jazzmusik eller improviserad musik. Jag har nog alltid improviserat ända sedan jag började spela elbas. Då kunde det handla om att spela med en rockskiva som jag satte på i CD-spelaren och försöka hitta på egna basgångar till det jag hörde. När jag sedan började spela jazz och kontrabas föll det sig naturligt att improvisera bassolon och kompstämmor till t.ex. standardlåtar. Det kunde röra sig om att spela helt själv, eller med en bakgrund, så som en CD-skiva med en musikgrupp jag gillade eller med en playalong-skiva.

Som pedagog har jag börjat fundera över metoder att lära ut improvisation till mina elbas- och kontrabaselever. Jag vill fördjupa mina kunskaper i området. Delvis för att få användning av dessa kunskaper i mitt eget musicerande, och delvis för att bli bättre på att lära ut improvisation till eleverna och motivera dem att själva improvisera och utveckla sin musikalitet. Min förhoppning är att detta arbete kan bidra till att ge mig ökad kunskap inom detta område.

Jag upplever improvisationen som en oerhört viktig anledning till varför jag håller på med musik. Utan improvisationsmomentet känner jag ofta att något saknas när jag spelar. Även om jag spelar musik som är ”företbestämd” dvs. musik där det i princip inte ingår någon improvisation, som är givande för mig, så kan jag ofta känna att det är något som fattas för mig som musiker. Det som fascinerar och stimulerar mig med improvisation är känslan av att vara i ”nuet” och att inte riktigt veta var musiken kommer ta vägen, eller veta hur mina medmusiker kommer reagera på vad jag spelar, och vice versa. Improvisationen är troligtvis en av dom största anledningar till att jag fastnat för att spela jazzmusik mer än någon annan musikstil, och i jazzen har improvisationen alltid varit en essentiell komponent för mig. Med detta sagt vill jag dock inte lägga en värdering i att jazzmusik i sig är en ”högre” stående konstform än andra musikstilar, jag lyssnar med stor behållning på artister inom andra genrer. Men det är i jazzen jag känner mig mest hemma som musiker.

När jag improviserar och upplever att allt stämmer på ett musikaliskt plan, brukar en känsla av större frihet infinna sig, och jag känner mig inte låst till att uppfylla en företbestämd roll som musiker, det musikaliska flödet kommer naturligt. Den känslan innebär ofta en ökad koncentration och fokus. Ibland kan det kännas som en sorts anspänning, men i positiv bemärkelse. Men känslan

kan även infinna sig som ett större lugn.

På något sätt känner jag att jag får större möjlighet att bidra med mitt egna personliga uttryck när jag får improvisera. Det behöver inte vara helt ”fri” improvisation, men det ska helst ingå moment av improvisation. Det kan röra sig om något som att spela ett improviserat solo i någon del av förloppet av en låt, eller att fritt få disponera över basstämman i bandet, inom ramarna för vad musiken tillåter.

Under dom senaste åren har jag fått upp intresset för att improvisera fritt själv i övningsrummet. Ibland bestämmer jag en uppgift åt mig själv, exempelvis ”Utgå från tonarten A-moll och använd tonerna som ingår i den eoliska a-moll skalan” eller t.ex. ”Improvisera en stund och använd dig främst av korta toner i det övre registret av kontrabasen”. Jag hoppas att genom detta arbete kunna finna nya metoder att öva improvisation och även få reda på andra musikers tankar om ämnet och huruvida dom anser att det är möjligt att öva på improvisation. Termen improvisation innefattar enligt min uppfattning väldigt mycket, och en ”fri improvisation” kan i princip te sig hursomhelst. Kanske kan det vara användbart att till viss del ge sig själv vissa ”regler” att förhålla sig till för att skapa ett större sammanhang i den improviserade musiken. Detta är en frågeställning jag också kommer ha med i mitt arbete; kan begränsningar vara av godo i improviserad musik? Med begränsningar menar jag några mer eller mindre uttalade förhållningar som bestäms innan man börjar spela.

Jag tror att man kan öva på att improvisera. Även om man kanske inte kan återskapa själva konsertsituationen, då utövarens musik möter publikens öron, i övningsrummet, så tror jag att man kan göra improvisatoriska övningar som utvecklar ens förmåga att improvisera själv, och i grupp. Detta har gjort mig motiverad att undersöka ämnet i detta arbete.

2. Litteraturgenomgång

Jag kommer i det här avsnittet av uppsatsen att lyfta fram litteratur som jag tagit del av som handlar om improvisation och belysa citat och avsnitt som jag funnit intressant för arbetet, samt reflektioner kring dessa. Urvalet är baserat på material jag har uppsökt via internet och musikhögskolans bibliotek som enligt min personliga uppfattning har trovärdighet och relevans inom mitt ämnesval.

2.1. Spela Fritt – Stephen Nachmanovitch

Spela fritt (Nachmanovitch, 2004) publicerades först år 1990 och författaren är musiker, lärare och bildkonstnär. Han har studerat vid Harvard och University of California och forskat kring poeten William Blake. Som mentor har han haft vetenskapsmannen Gregory Bateson⁵.

Vissa improvisationsmusiker⁶ verkar vara av åsikten att man inte kan öva på att spela jazz, eller improviserad musik, i övningsrummet utan att improvisationen först blir ”på riktigt” i en konsertsituation eller möjligtvis under en ensemblerepetition då man gör en ”tagning” av musikstycket, dvs man framför stycket så som om det vore konsert. Nachmanovitch menar att det är av yttersta vikt att öva på att improvisera och leka⁷ även när man övar själv.

Effekten av att inte öva (eller inte öva djärvt nog) är tilltagande förstelning hos hjärta och kropp och avtagande förmåga till variation (Nachmanovitch, 2004, s. 49).

Vidare hävdar författaren att man bör ta sin egen övning på lika stort allvar som att framföra en konsert. Med ett större fokus under övning är det lättare att behålla den kvalitén när man sedan möter en publik där det ofta förväntas att man ska göra sitt yttersta för att förmedla sin musik.

Vi föreställer oss övning som en aktivitet som äger rum i ett särskilt sammanhang som förberedelse för uppförandet, den äkta varan, ”the real thing”. Men om vi skiljer övningen från uppförandet blir ingetdera särskilt äkta. (Nachmanovitch, 1990, s. 71).

⁵ Gregory Bateson, född 9 Maj 1904, död 4 Juli 1980, var en brittisk antropolog, kommunikationsteoretiker och systemteoretiker. Källa: *Wikipedia*.

⁶ Enligt jazzmusikern Fredrik Ljungkvist är den erkände pianisten Bobo Stenson av uppfattningen att man inte kan öva på att improvisera. Tyvärr har jag inte lyckats nå Stenson för att följa upp detta.

⁷ Min tolkning av ordet ”Leka” i citatet är i bemärkelsen att fritt utforska nya musikaliska idéer utan att vara självkritisk, och låta idéerna och spellusten vara överordnad att spela ”korrekt”.

Jag har själv funderat hur man kan optimera övningspassen för att få ut så mycket som möjligt. Under en viss period i sitt liv kan man ha mycket tid att öva, exempelvis när man studerar vid en folkhögskola eller i viss mån musikhögskola. Men att kunna få mycket gjort under en begränsad tidsperiod, kanske en timme per dag, anser jag kräver ett stort fokus för att man ska känna att man fått ut något av övningstiden. Min erfarenhet säger mig att jag är bättre förberedd på en konsert eller inspelning om jag övat med ett fokus som motsvarar koncentrationen som krävs vid det tillfället redan innan, i en övningssituation.

Författaren framhåller även betydelsen av att leka, eller improvisera fritt, i ett större sammanhang än bara för musikaliska ändamål. Själva leken eller improvisation kan vara en högst inspirerande verksamhet i sig, även om man inte kan direkt koppla den till en egen musikalisk tillväxt. Man kan och bör enligt Nachmanovitch även se det som ett sätt att helt enkelt inspireras och ha kul.

Leken som fri improvisation skärper vår förmåga att hantera en föränderlig värld. Mänskligheten har, genom att leka sig igenom en rik flora av kulturella anpassningar, spridit sig över hela världen, överlevt åtskilliga istider och skapat häpnadsväckande verk...Det finns ett tyskt ord "Funktionslust", som betyder glädje i att utföra något, att åstadkomma en effekt, till skillnad från att uppnå en effekt eller få någonting. Kreativitet finns i sökandet mer än i att finna något eller att något blir funnet. Vi finner nöje i energisk upprepning, i övning och ritual. I likhet med övning är sådana handlingar sin egna mål. Fokus ligger på processen, inte på produkten. Leken är tillfredsställande i sig. Den förutsätter inte något annat (Nachmanovitch, 2004, s.49).

I min inledning så påvisade jag att för att vara verksam som improviserande jazzmusiker så krävs det många färdigheter. Några av dessa färdigheter är "tekniskt" betingade. Dessa kan förefalla som uppenbara men jag tycker ändå att det är värt att ta upp ämnet. Nachmanovitch menar att goda tekniska färdigheter är väsentligt för att skapa konst.

Om man inom musiken vill överföra tre olika känslor behöver man kunna dra stråken eller blåsa i munstycket på tre olika sätt – helst många fler. Detta är vad man kallar "att ha ett övermått av teknik" – att ha fler kraftfulla och varierande medel till buds än man behöver i en given situation. Konstnären in spe kan aldrig ha så djuplodande visioner, känslor och insikter, utan teknisk färdighet ingen konst (Nachmanovitch, 2004, s.49.).

Att förhålla sig till begränsningar i improvisation är något som jag fascinerats av och ämnar forska i inom detta arbete. I "Spela fritt"(Nachmanovitch, 2004) finns ett avsnitt med underrubriken

”Begränsningens styrka” i kapitlet ”Arbetet”. Så här skriver Nachmanovitch om begränsningar:

Konstnärer finner ofta, om inte alltid, att de arbetar med krångliga verktyg och motspänstiga material med åtföljande snirklar, motstånd, trögheter och irritationer. Ibland förbannar vi gränserna, men utan dem är inte konst möjlig. De förser oss med någonting att arbeta med och arbeta mot (Nachmanovitch, 2004, s.83).

Författaren menar att improvisationen behöver begränsningar. Instrumentala begränsningar gör sig ständigt påmind när vi spelar musik. Exempel på det är vårt instruments omfång, tonstyrka, klangfärg och storlek. Kanske kan dessa begränsningar göra att vi får en smalare fåra av alternativ att uttrycka oss inom och därmed lättare att ringa in ett område där vi faktiskt kan vara kreativa.

Struktur tänder spontanitetens eld. Det behövs bara att man i en improvisation inför en lätt antydning om en form, godtyckligt vilken, för att förhindra att improvisationen förlorar riktning (Nachmanovitch, 2004, s.85).

Men begränsning kan också ha en annan betydelse när vi pratar om improvisationsmusik, nämligen att på förväg bestämma ett område inom vad vi tillåter oss själva att spela. Rent praktiskt kan det t.ex. röra sig om att bestämma för sig själv eller ensemblen att spela en stillsam improvisation, eller en energisk, frenetisk improvisation. När man spelar jazzmusik med en förutbestämd form och ackordschema så har man, kanske omedvetet, begränsat sin improvisation?

2.2. Improvisation: Its Nature and Practice in Music – Derek Bailey

Författaren var länge verksam som musiker med elgitarr som huvudinstrument. Han var med och startade upp frijazz och fri improvisationsrörelsen i England på senare delen av 1960-talet tillsammans med likasinnade musiker såsom Tony Oxley, Dave Holland, Kenny Wheeler, Evan Parker mfl. Han har spelat in skivor och turnerat i musikaliska sammanhang där han spelat i många olika stilar, dock de allra flesta med tonvikt på improvisation.

Bailey har intervjuat musiker i genrer så som Indisk musik, Barock, Orgelmusik, Rock, Jazz och Fri improvisation. I texten blandar han intervjuer med sina egna reflektioner och berättelser om ämnet improvisation, som han har mångårig erfarenhet av.

Ur en intervju med saxofonisten och jazzklubbsinnehavaren Ronnie Scott frågar författaren om hur Scott känslomässigt upplever en lyckad improvisation.

...you know, it becomes as if something else has taken over and you're just an intermediary between whatever else and the instrument, and everything you try seems to come off, or at least, even if it doesn't come off it

doesn't seem to matter very much, it's still a certain kind of feeling that you're aiming for – or unconsciously aiming for – and when this happens – inspiration – duende – whatever you like to call it – a happy conjunction of conditions and events and middle attitudes – it will feel good. It will feel that 'I should be what I am' kind of thing (Bailey, 1992, s.52).

Ovanstående citat beskriver hur en jazzmusiker har ”flow”⁸ då han improviserar, och hur den känslomässiga upplevelsen är. Här dyker en fråga upp som jag kommer ställa till mina informanter: Är känslan av att uppleva ”flow” värd att eftersträva som ett självändamål? Kan man öva på att komma in i denna sinnesstämning? En annan fråga relevant för detta arbete kan vara om man överhuvudtaget kan nå detta stadium på egen hand eller om det behövs ett möte med en publik.

Bailey är kanske mest känd som improvisatör inom frijazz och friimprovisation men han har även en bakgrund inom konventionell⁹ jazz. Han lägger ingen värdering i att fri improvisation är bättre än konventionell jazz. Snarare menar han att det musikaliska underlaget därifrån man improviserar inte nödvändigtvis är viktigt för att bestämma improvisationens kvalitet.

The easiest way to distinguish between conventional jazz and its offshoots is to describe the improvisation in conventional jazz as being based on tunes in time. The simple mechanics are that the improvisation is derived from the melody, scales, arpeggios associated with a harmonic sequence of a set length played in regular time...As the essentials of improvisation have very little to do with mechanics this type of description, as usual, gives absolutely no idea of how infinitely sophisticated this process can be...The repertoire of a jazzman such as Dexter Gordon or Lee Konitz, for instance, contains probably a fairly small number of different 'songs'. But they provide an adequate working context, perhaps for a lifetime.(Bailey, 1992, s. 48 ff.).

Om man håller med Bailey om detta så borde det vara så att skillnaden mellan hur man förhåller sig till idiomatisk improvisation¹⁰, och fri improvisation inte behöver vara särskilt stor. Jag delar författarens uppfattning och jag tror att många av de övningar man gör för att utveckla sin förmåga att improvisera fritt, går att tillämpa på mer strukturbunden improvisation och vice versa. Fri improvisation kan betyda en stor frihet men denna frihet kan också bidra till att det svårt att skapa en struktur i improvisationen, vilket kan ge en känsla av att det fattas sammanhang. I musik där improvisationen är inordnad i ett förutbestämt förlopp, som t.ex. jazz med ett stadigt tempo och

⁸ Flow beskrivs som en känsla av att ens förmågor räcker till för att klara den utmaning man står inför. Koncentrationen intensifieras, medvetandeheten ökar och man känner tillfredsställelse inombords.

⁹ Med konventionell jazz menar författaren inte den idiomatiska stilen trad. jazz utan jazz som är uppbyggd runt låtar som går i tempo med en förutbestämd ackordsföljd som man improviserar över.

¹⁰ Med idiomatisk improvisation menas vanligtvis improvisation som är bunden till en speciell musikgenre. T.ex. Jazz, Rock, Flamenco, Indisk musik etc. Fri improvisation syftar mer till en oförutbestämt musicerande som oftast inte är kopplat till en speciell musikstil.

ackord kan utmaningen vara att skapa en ”fri” känsla och inte låta sig låsas av strukturen eller falla tillbaka på inövade musikaliska fraser, så kallade ”licks”. När improvisationen börja innehålla för mycket ”licks” så tappar jag lätt intresset, man kan nästan säga att improvisation upphör att vara just detta och man uppnår motsatsen av att vara i nuet, snarare av att vara i dåtiden.

Bailey behandlar i sin bok även andra genrer där improvisation ingår som t.ex. Flamenco och Indisk musik. Det hade varit intressant att fördjupa sig i hur improvisationen ter sig i dessa musikstilar och på så sätt bredda kunskapsfältet, jag har dock valt att fokusera på improvisation i jazz med tanke på arbetets omfattning och min egen bakgrund i denna stil.

2.3. How To Improvise: An approach to practicing improvisation– Hal Crook

Som jag nämnt i min inledning så anser jag att det talas för lite om improvisation och hur man övar på improvisation på de jazzutbildningar jag själv studerat vid. Men improvisationsinslaget i jazz är i min mening en av de viktigaste och svåraste aspekterna att utveckla men också en av de mest stimulerande.

Every musician who has seriously tried to improvise knows that (for an instrumentalist) the art of improvising is no less than the ultimate challenge, demanding one's total musicianship in every moment of the act (Crook, 1991 s. 10).

Boken ”How to improvise” skiljer sig lite från den övriga litteraturen jag läst för att öka min förståelse, den är mer utav en metodbok för övning av jazzimprovisation. Det bör nämnas att boken är ämnad för jazzimprovisation inom ”traditionen” dvs. inte frijazz eller friimprovisation. I bokens inledande kapitel så skriver författaren om hur han tycker man bör öva. Crook förespråkar att man fokuserar på små moment i improvisationsövningen, så att säga isolerar vissa ”problemområden” och arbetar intensivt med dessa separat, istället för att tänka på helheten. Helheten kommer när man spelar i grupp, och musicerar utanför övningsrummet menar Crook.

For example, if I select a single topic or aspect of improvisation (such as rhythmic time-feel, or phrasing, or motif development, or melodic accuracy, etc.) and focus my concentration on that topic alone when I improvise, I'm sure to develop more ability with that particular topic than if I solo without any specific objective (Crook, 1991 s. 11).

Det Crook skriver om kan man kanske kalla en form av begränsning. Begränsningen i fråga är dock inte ett självändamål i sig, begränsningen är en väg till att forma helheten. Jag anser detta en relevant frågeställning inom mitt arbete: När man övar improvisation, ska man fokusera på flera olika ”detaljer” som sedan blir en helhet, eller ska man i första hand se till helheten och låta detaljerna vara underordnade? Detta spørsmål behåller jag till mina intervjuer.

It should be strongly emphasized that the target method¹¹ is more appropriate for practicing improvisation than for performing. In performance versus practice situations, I would recommend that the improvising happen as naturally as possible, which means controlling it more by ear and intuition than by thinking (Crook, 1991 s. 11).

Crooks resonemang skiljer sig delvis från det som Nachmanovitch anser om hur man ska öva. Skillnaden ligger i att Crook anser att man bör se övning och framförande som två olika aktiviteter där övningens mål är att utveckla olika färdigheter som sedan blir en helhet när man spelar inför publik. Nachmanovitch verkar snarare vara av uppfattningen att man bör se övningen till stor del som en konsert utan publik. (Nachmanovitch, 2004, s.71)

2.4. Free Ensemble Improvisation– Harald Stenström

Boken är en doktorsavhandling av improvisationsmusikern Harald Stenström som har elbas/röst som sina instrument och är musikteorilärare vid Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet. Innehållet i boken behandlar till största delen fri improvisation och icke-idiomatisk improvisation, alltså är det inte frågan om specifikt improvisation inom jazz. Men jag tycker ändå att boken innehåller intressant information som kan kopplas till mitt ämne.

Ett avsnitt som väckte mitt intresse var författarens syn på ”färdigheter” för fritt improviserande ensemblemusiker. Stenström spaltar upp dom fyra huvudsakliga färdigheterna i en utvald numrerad ordning. 1- listening skill , 2-choosing skill, 3-instrumental skill, 4-interactional skill.

Han menar att dom första tre färdigheterna är delar som formar grunden till den viktigaste, nr 4.

¹¹ The target approach är en metod till övning som handlar om att hitta specifika övningar för speciella färdigheter i improvisation. Boken är till stor del uppbyggd kring denna metod med en mängd konkreta övningar som behandlar detta. Mer ingående info finns i boken ”How to improvise”(Hal Crook, 1991).

När man talar om teknik inom musikövande så syftar man oftast till instrumental teknik. Författaren menar enligt min tolkning att improvisatören bör ta in i beaktning sin ”teknik” när det kommer till att:

Lyssna: I detta sammanhanget betydande konsten att lyssna på sina medmusiker i ensemblesituation.

Att välja: Att välja vad man spelar, och detta utifrån det man hör (nr.1)

Instrumental färdighet: Att ha instrumentala tekniken att faktiskt spela det man intenderar utifrån det man hör (nr.1) och väljer (nr.2).

Dessa tre kvalitéer ska i förlängningen leda till att musikern blir så bra som möjligt på att *interagera*(nr.4), alltså att blir så bra som möjligt på att improvisera i grupp.

Stenström skriver att man sällan talar om ”tekniken” att lyssna och välja, vilket är oerhört viktiga delar i att framföra en värdefull improvisation. Hur kan man öva på detta? Är det möjligt att öva på detta på egen hand? Troligtvis är det svårt att öva på att interagera med andra musiker när man är själv i övningsrummet.

Tyvärr läste jag denna bok efter att jag genomfört mina intervjuer, kanske hade jag hittat nya frågor till informanterna utifrån informationen jag fick från boken.

An interesting aspect of technique is to exceed it, to release it, as if one did not have it but still has it...This presupposes, however, that the instrumental technique is actually there, that is, that one does not need to rediscover the wheel at all but can simply let it roll, without worrying about how this comes about, or at least without worrying so much about it (Stenström, 2009 s. 143).

Detta tankesätt innebär att man bör öva upp en teknik, för att senare ”glömma” den. Den typ av tankegång har jag hört från flera musiker, och det sägs att den legendariska jazzsaxofonisten Charlie Parker lär ha sagt något liknande. Det som menas är troligtvis inte att man bokstavligen bör glömma det man övat på men snarare att internalisera det man har övat på ett sådant sätt som gör att man är bra förberedd i ett improvisatoriskt sammanhang där man inte vet vad som kommer ske. Att tekniken ska helga musiken och inte tvärt om. Det är inte fråga om att visa upp vad man övat på när man framför sin musik, men snarare att ha en sorts intuitiv kunskap om sitt instrument. På så vis kan man i möjligaste mån spela det man intenderar i en improvisatorisk spelsituation.

Stenström menar att en god utvecklad hantverksmässig teknik kan förkorta länken mellan vad en improvisatör intenderar att spela, och hur det faktiskt låter. På så vis kan tekniken hjälpa till att

forma musikerns uttryck ännu tydligare.

Good technique leads to instrumental skill, which leads to the musician being able to produce sounds with maximal precision. The contributions of the improvisers should come about as a result of both their choosing skill and their instrumental skill (Stenström, 2009 s. 143).

Eftersom boken inte är en metodbok för övning, och inte heller inriktad specifikt på jazz, finns inga konkreta övningsområden angivna för vad man bör arbeta med som improvisatör i övningsrummet. Dock talar Stenström likt Nachmanovitchs om vikten av att kunna spela på olika sätt, att ha tillräckligt god kontroll över sitt instrument att man kan nyansera uttrycket beroende på vad spelsituationen kräver (Stenström, 2009 s. 141).

3. Syfte

I detta arbete vill jag studera improvisation inom jazzmusiken, och rikta fokus på hur musikern kan öva för att bli en ”bättre” improvisatör. I samband med min huvudsakliga frågeställning kommer jag också undersöka idéer om improvisation i allmänhet som jag anser relevant för arbetet.

Min förhoppning är att genom intervjuer med två utvalda jazzmusiker kunna ge ökad förståelse för ämnet; hur övar den improviserade jazzmusikern på att improvisera? Och i förlängningen uppstår oundvikligen frågan; hur kan man öva för att bli en bättre improvisatör?

4. Metod

Jag har använt intervju som metod för min undersökning. Enligt min uppfattning som har bildats under arbetets gång så finns det inte stora mängder skrivet i böcker, artiklar etc. om att öva på improvisation. Ett sätt att fördjupa mig var att samtala med, och intervjua två verksamma jazzmusiker som jag ansåg lämpliga på grund av deras erfarenhet och kompetens. Jag har tidigare under min utbildning på KMH haft bägge informanterna som lärare.

Intervjuerna har skett i form av att jag haft ett antal stödfrågor. Jag frågade informanterna över telefon om de ville ha stödfrågorna i förväg, och bägge svarade att de ville det. Så jag e-postade intervjufrågorna till informaterna innan intervjuerna ägde rum och presenterade vad mitt arbete handlar om och dess syfte. Sedan träffade jag informanterna enskilt på musikhögskolan och intervjuerna blev som en öppen diskussion med utgångspunkt från mina förutbestämda stödfrågor, dvs. semistrukturerade intervjuer.

I bägge intervjuerna ledde det till att jag improviserade fram nya frågor under samtals gång som förde intervjun vidare och gav intressanta frågeställningar och svar som jag innan intervjun inte hade tänkt på.

Nackdelen med intervjun som undersökningsmetod kan vara att informationen jag fått från mina informanter är deras subjektiva åsikter om deras egen övning och tankar kring improvisation. Deras reflektioner kanske inte motsvarar hur deras övning ser ut i realiteten. För att ta del av deras övning på ett mer objektivt sätt hade en observationsmetod varit bättre. Jag har dock valt intervjumetoden delvis p.g.a. praktiska skäl, men även för att jag anser diskussionen med informanterna kunna ge mig de mest intressanta resultat utifrån arbetets förutsättningar.

Intervjuerna spelades in med ljudupptagning som jag senare har transkriberat i text på datorn.

Här är frågorna som jag skickade ut till mina informanter innan intervjuerna ägde rum:

1. Bakgrund

Hur mycket av den musik du spelar skulle du kategorisera som "jazz"?

Hur mycket av den musik du spelar har inslag av improvisation?

Undervisar du i improvisation?

2. Improvisation, tankar om att öva på att improvisera osv.

Hur viktig är improvisationen i ditt musicerande?

Kan improviserad musik tillföra dig något som "helnoterad" musik inte kan?

Kan du beskriva hur det känns när du improviserar och upplever att du har "flow"?

Anser du att man kan öva (på egen hand) att improvisera?

Övar du på att improvisera i "övningsrummet"?

Har du några speciella övningsmetoder av improvisation?

Kan begränsningar vara till hjälp när man improviserar?

Frågan ”*Kan improviserad musik tillföra dig något som ”helnoterad” musik inte kan?*”

uppfattades som något diffus av informanterna p.g.a. att dom inte riktigt visste min egen definition av ”helnoterad”. Jag förklarade då vid intervjutillfället detta. Jag menar helt enkelt den typen av klassisk musik där improvisation har mycket snävt utrymme samt populärmusik (pop/rock, schlager etc.) där hela låten är förutbestämd och det inte finns individuellt utrymme för improvisation.

5. Resultat

Min undersökning har varit att intervjua två verksamma jazzmusiker. Jag frågade om dessa två musiker ville vara med i min undersökning för att jag träffat dom i undervisningstillfällen tidigare och fascinerats av både deras musicerande och deras tankar kring musik och improvisation. Dessutom är dom verksamma inom jazz i traditionen och även friare varianter av jazz och improvisationsmusik. Genom intervjuer vill jag få fram deras åsikter och kunskap om improvisation i allmänhet, samt idéer som rör att öva på improvisation.

Håkan Goohde, Stockholm

Håkan är lärare i gehör och elgitarr, vilket är hans huvudinstrument, vid jazzinstitutionen på musikhögskolan i Stockholm. Jag träffade Håkan första gången genom hans gehoörsundervisning. Han är utöver undervisningen verksam som professionell jazzmusiker både som bandleadare och ”sideman”¹². Håkan är själv utbildad vid musikhögskolan i Stockholm.

Fredrik Ljungkvist, Stockholm

Fredrik är jazzsaxofonist och kompositör och har under årens lopp undervisat vid de flesta musikhögskolorna i Sverige, numera när han undervisar är han i huvudsak lärare på musikhögskolan i Stockholm. Fredrik var år 2004 utnämnd till Jazz i Sverige-artist, och har samarbetat med många framstående musiker i Sverige och internationellt.

¹² Jazzmusiker som medverkar i ett band utan att själv vara kapellmästare.

Jag kommer framöver i detta avsnitt att beteckna Fredrik Ljungkvist som **F** och Håkan Goohde som **H**. Nedan är en sammanfattning av svaren jag fick av informanterna och kortfattade kommentarer av mig, där jag plockat ut det jag anser relevant och intressant för arbetet. Citaten är hämtade ur mina intervjutranskriptioner.

Hur mycket av den musik du spelar skulle du kategorisera som "jazz"?

Både **H** och **F** säger att jazzen utgör den absolut största delen av deras musicerande. **H** menar att det är den enda musikstilen han spelar just nu.

Hur viktig är improvisationen i ditt musicerande?

F: "Den är allt, det som jag värdesätter högst upp på listan."

H: "Det skulle inte kännas bekvämt för mig att spela i ett sammanhang där jag inte får improvisera och uttrycka mig genom den kreativa kanalen."

Bägge informanterna är samstämmiga i vikten av improvisationen i deras musicerande.

Dom spelar alltså mestadels jazz och improvisationen är i fokus.

Kan improviserad musik tillföra dig något som musiker som "helnoterad"¹³ musik inte kan?

H menar att den största skillnaden ligger i om han själv spelar helnoterad musik eller lyssnar (som åhörare) på den. Som lyssnare kan han få ut lika mycket av helnoterad musik som av improviserad sådan, men som musiker kan det kännas som att han inte får ut sin kreativitet och upplever samma spelglädje då han inte får improvisera.

F beskriver det som att improvisationen får honom att känna sig i "nuet" på ett sätt som är unikt. Men han säger även att det gäller att ha sinnen öppna oavsett vilken musikstil man spelar/lyssnar till. En klassisk musiker som gör en personlig tolkning av ett stycke, som han uttrycker det "inte är slav under notbilden" kan förmodligen förmedla samma känsla av frihet och att vara i nuet som en improviserande musiker kan, menar **F**.

¹³ Min definition av helnoterad finns i avsnittet "metod".

Kan du beskriva hur det känns när du improviserar och upplever att du har ”flow”?

Bägge informanterna säger att när dom har ”flow” så infinner sig ett större lugn hos dom, och dom svarar också att dom ser fler musikaliska möjligheter i sitt improviserande just då.

F menar att publiken spelar en stor roll vid konserttillfällen, att kontakten och känslan från publiken påverkar hans ”flow”. En större avspändhet och tillit till eventuella medmusiker på scen infinner sig också.

H menar att lugnet som infinner sig hos honom inte har något att göra med hur musiken upplevs av åhöraren, i den bemärkelsen att musiken kan uppfattas som allt annat än lugn av publiken, till och med kaotisk.

H: ”När jag verkligen upplever att jag har ”flow” så kan det bli som att det inte är jag som styr musiken utan att musiken styr mig. Då följer jag bara med i det flödet.”

Anser du att man kan öva (på egen hand) att improvisera, i så fall, hur kan man gå till väga?

På denna fråga fick jag ett klart **ja** från informanterna. De menar bägge två att ett sätt att öva på att improvisera är helt enkelt att framföra en ”imaginär” konsert i övningsrummet. Att ta övningen på lika stort allvar som framförandet.

F menar att det även kan handla om att bara ta upp instrumentet och spela, att försöka hitta ett sorts meditativt tillstånd. Det gäller att hitta ett fokus som i högsta grad liknar det som infinner sig då man spelar ”live” inför en publik.

H är inne på att det kan vara värdefullt att ta hantverksmässiga moment (teknik, repertoar, skalor, gehör etc) och sätta dom i ett improvisatoriskt perspektiv som man kan relatera till.

Jag tolkar **H:s** påstående som att han hittar på improvisatoriska övningar för sig själv och sina elever som fokuserar på ett visst område inom teknikövningen, det blir en sorts

improvisationsövning med begränsning.

Kan du även nå detta tillstånd (av "flow") när du improviserar själv, helt solo? (följdfråga ställd till H)

H: "Ja faktiskt, den känslan är inte beroende av att jag får intryck av andra musiker."

H menar att känslan av "flow" inte är beroende av medmusikers stimulans och att det handlar till stor del handlar om att släppa "jaget" och inte vara självfixerad och att låta musiken komma till en. Han menar att det är ett tillstånd värt att eftersträva.

Hur stor del av din egen övning består av att öva improvisation (kontra; teknik, repertoar etc.)?

F säger att improvisationen tar upp ungefär 60% av hans övningstid. Övrig tid går åt till att studera in ny musik, t.ex. hans kollegors låtar, samt att öva etyder. Han menar att instuderingen av repertoar är viktig bara för nöjes skull men även för att hitta musikaliska och tekniska utmaningar som senare kan leda vidare till nya improvisatoriska utmaningar. **F** poängterar även att han tycker det är viktigt att ha ett mål med var man vill komma med sitt musikaliska uttryck när man övar. Att reflektera över var man vill komma och hur man kan tänkas komma dit. Enligt **F** är det en tankeverksamhet som innefattar alla beståndsdelar i ens musicerande.

H säger att det är svårt att skilja på vad som är hantverksmässig övning och improvisatorisk övning. Han försöker ofta sätta hantverksmässiga problem i sitt spel i ett praktiskt och improvisatoriskt sammanhang. T.ex. genom att öva på något som är tekniskt utmanande på instrumentet och tillämpa det praktiskt genom att spela solo på en låt och väva in detta tekniska moment.

Jag uppfattar detta som ett sätt att öva med flera parametrar samtidigt, dvs man har en teknisk utmaning man vill öva på, men väljer att sätta den i kontext av en låt, där man samtidigt tvingas använda sig av musikalisk "smak" och improvisation, snarare än att bara fokusera på själva utförandet av en förutbestämd teknisk övning.

H: "I ett visst skede i sin musikaliska utveckling kan det vara läge att isolera ett övningsfält som

t.ex. tonbildning/klang och bara fokusera på just det, men vid en annan tidpunkt kan det vara mer värt att se till helheten. För mig personligen är det andra alternativet ett sundare förhållningssätt...”

Vidare hävdar **H** att övning av improvisation kanske är ännu viktigare då man spelar musik som brukar kallas ”fri improvisation”, vilket **H** spelar periodvis. Musik som inte nödvändigtvis är inom idiomet jazz.

H: ”Om man inte övar (på att improvisera) så har man troligtvis inte förberett sig lika bra som man hade kunnat inför en kommande konsertsituation i den genren(jazz, fri impromusik)”.

Har du några speciella övningsmetoder av improvisation som du använder när du undervisar i detta i ensembleform? (följfråga ställd till F)

F brukar inte ha förberedda övningar eller mallar som han använder sig av när han undervisar, utan brukar även här vara improvisatorisk i vad han väljer att lyfta fram under lektionerna. Detta kan ibland upplevas som besvärligt av **F** vid dom tillfällena då han känner sig oinspirerad som pedagog. Han menar att improvisationsövningar ibland kan ge honom och eleverna en känsla av att man inte kommer någonstans i musiken, att man står och stampar. Men han poängterar även att denna känsla kan vara nödvändig att uppleva ibland.

Återkommande moment i hans ensembleundervisning är dock några minuters fri improvisation och sedan en verbal diskussion om hur förloppet upplevdes.

F använder sig av begränsningar inom improvisationen, vissa av dom som han lärt sig av andra musiker som Raymond Strid och Mats Gustafsson¹⁴.

F: ”Det kan handla t.ex. om att bestämma sig för att spela så fort man kan fast svagt. Eller att spela långsamt, fast med mycket energi. Att testa gränserna inom en viss inramning.”

Har du några specifika övningsmetoder som du använt dig av för att utveckla din improvisationsförmåga? (fråga ställd till H)

¹⁴ Musiker verksamma inom jazz/improvisationsmusik, i Sverige och internationellt.

H: ”Generellt sätt handlar det om att bryta invanda mönster. Att öva på att våga släppa kontrollen. Det har varit värt för mig att öva på.”

Här tar informanten upp ett ämne som sällan belyses i jazzundervisning, enligt min erfarenhet. Detta är snarare en fråga av att ha en viss attityd, att öva på att ha en viss attityd och inställning när man improviserar. Vidare talar **H** om mod:

H: ”Bland det viktigaste för mig har som sagt varit att öva upp att ha modet att våga släppa taget och låta musiken styra mitt spel snarare än tvärtom.”

Som sagt, här är **H** inne på en helt annan typ av övning av improvisation än vad de flesta associerar med övning av jazzimprovisation.

Kan eget förutbestämda begränsningar vara till hjälp när man improviserar?

På denna fråga svarar bägge informanterna ja, och framförallt **F** är mycket positiv till begränsningar i övningssyfte.

F: ”Det kan göra mig mycket uttråkad när jag hör en improvisatör spela, som rastlöst driver runt här och där och man uppfattar det som att personen i fråga inte har någon tanke med musiken.”

Jag tolkar **F:s** citat ovan som att det är viktigt att ha ett fokus, en sorts inramning för improvisationen. Möjligheterna inom musikalisk improvisation är ju nästan oändlig om man inte har någon inramning, och detta kan enligt **F** leda till att improvisationen upplevs som riktninglös och svävande, i negativ bemärkelse.

F menar att man genom begränsningar kan uppnå en större frihetskänsla.

H tycker att man genom att begränsa vad man tillåter sig själv spela kan hitta nya vägar att gå musikaliskt, och bryta gamla invanda mönster.

Både **H** och **F** menar att man dock inte bör fokusera enbart på begränsningar, man måste tillåta sig att improvisera helt ”fritt” och våga bryta gränser ibland.

Kan du ge konkret exempel på hur en begränsad improvisationsövning kan se ut när du övar själv? (fråga ställd till F.)

F: ”Det förekommer att jag använder mig av tidsbegränsad improvisation. Jag kan t.ex. sätta en klocka på 45 min och sedan spela en sådan lång improvisation. Det kan vara en stor utmaning, redan efter några minuter börja man skruva på sig själv. Det blir också en uthållighetsövning. Jag brukar även spela in dessa improvisationer och bli min egen producent. Jag lyssnar på improvisationen i efterhand och frågar mig själv ”håller det här?”, eller helt enkelt ”är det här intressant?”

Här har **F** beskrivit två metoder att använda sig av när man improviserar, *tidsbegränsning* och *inspelning*.

F har också ett speciellt sätt att öva standardjazzlåtar:

F: ”Jag kan också öva på en standardlåt, och öva på att ”stretcha” formen. Att bibehålla låtens karaktär men inte nödvändigtvis följa den formen som låten normalt har...Jag försöker alltid ha respekt för alla låtar jag spelar och ha en känsla för vad som är möjligt improvisationsmässigt utan att upphäva själva låten. Alla låtar har sin speciella karaktär. Om man suddar ut den är risken att allting man spelar låter likadant.”

Här beskriver **F** någonting som anknyter åt begränsningar igen. För honom är en komposition i sig en begränsning. Att vara improvisatoriskt sett fri, men ändå behålla improvisationsgrundens (i detta fall en standardjazzlåt) karaktär är nog en stor utmaning för dom flesta jazzmusiker.

Hur skulle du kortfattat definiera begreppet improvisation? (fråga ställd till H.)

Jag ställde denna fråga framförallt för att jag själv hade svårt att ge en bra definition på begreppet, och var nyfiken på vad **H** hade att säga om det, han svarade så här:

H: ”Att spela något mer eller mindre förberett.”

6. Analys

Sammanfattningsvis kan man säga att mina informanter anser improvisationen vara en oerhört central del i deras musicerande. Således tar de improvisationen på stort allvar när de spelar och övar. Dom menar också att man kan öva på improvisation. Vad det gäller den teknikrelaterade biten av övande så anser mina informanter att man kan omsätta teknikövningar till att även bli

improvisationsövningar. Att så att säga leka fram improvisatoriska övningar utifrån en teknisk färdighet man vill jobba med.

Informanterna nämner fokus och närvaro som mycket viktigt när dom improviserar. I intervjuerna berättar informanterna om att ibland hitta ett ”meditativt tillstånd” och att försöka nå ett stadium där man inte själv ”kontrollerar” det man spelar. Håkan Goohde talar om att han har övat på att våga ”släppa taget”. Jazzpianisten och författaren Kenny Werner skriver om liknande tema i boken ”Effortless mastery”(Werner, 1996).

We as musicians must surrender to the ocean of our inner selves. We must descend deep into that ocean while the sludge of the ego floats on the surface. We let go of our egos and permit the music to come through us and do its work. We act as instruments for that work (Werner, 1996 s. 13).

Fredrik Ljungkvist talar om två verktyg som han ofta återkommer till då han övar improvisation. *Tidsbegränsning*. Helt enkelt att sätta en timer på X antal minuter och improvisera, fritt, eller utifrån ett given parameter så som en låt eller tematiskt material, tills klockan ringer. Det andra verktyget Ljungkvist talar om är *Inspelning*. Att spela in sig själv när man övar och improviserar för att senare reflektera över och analysera förloppet. Detta övningsätt är kanske inte helt vanligt bland övande jazzmusiker. Min uppfattning är att många spelar in sina egna framföranden och konserter men mer sällan bemödar sig med att föreviga sina övningspass. När Ljungkvist undervisar i fri improvisationsensemble tycker han det är värdefullt att diskutera förloppet och hur det upplevts av alla medverkande efter man spelat en improvisation.

Att ge sig själv begränsningar när man övar improvisation är bägge informanterna mycket positiva till. Speciellt Ljungkvist. Begränsningen är ett sätt att bryta invanda mönster och så att säga maximera kreativiteten inom ett litet fält. Både Goohde och Ljungkvist är eniga om att man inte ska låta begränsningen bli ett självändamål, utan man ibland måste också måste improvisera helt utan en förutbestämd ”idé”. Vidare framhåller Ljungkvist att man måste ha en sorts respekt för kompositionen man improviserar utifrån om en sådan finns. Han menar att varje låt har sin egen särprägel och att man måste ha den i åtanke då man improviserar över den. Detta sätt att se på saken gör ju att varje gång man improviserar utifrån en komposition så har man mer eller mindre begränsat sig.

Avslutningsvis kan man säga att mina två informanter var samstämmiga i de flesta frågor och vad detta beror på är lite svårt att avgöra. Kanske kan det bero på att de känner varann och har musicerat ihop. Dessutom är de i samma åldersgrupp, av samma kön, och bägge två har studerat vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm under 1990-talet.

7. Diskussion

Min ursprungliga åsikt, att improvisation är något man kan öva på egen hand, får stöd av litteraturen jag tagit del av, samt mina informanter. Jag har hört talas om professionella jazzmusiker som inte delar denna uppfattningen. Det hade varit intressant att ha gjort en intervju med en god improvisatör som är av den andra åsikten, för att få perspektiv på dom studier jag gjort i detta arbete. Jag har inte kommit i kontakt med någon forskning eller litteratur som stödjer denna teori, att improvisation inte är något man inte kan (eller inte bör) öva för att utvecklas inom just detta.

Min musikaliska erfarenhet som jazzmusiker och den litteratur jag tagit del av säger mig att det är musikaliskt utvecklande att syssla med både improvisation inom mer traditionell jazz och också inom friare musik. Förmodligen kan detta ge en korsbefruktning som berikar musicerandet inom bägge fälten.

Med största sannolikhet finns det inte bara en väg att gå för att bli en mästertlig improvisatör. Till stor del verkar det handla om att ha en bra inställning till musik och sitt övande. Nachmanovitch skriver i sin bok "Spela fritt" om vikten av att ha en lekande attityd gentemot sitt musicerande. Goohde betonar vikten av att våga "släppa taget" för att få inspirationen att flöda fritt. Attityden är troligtvis en avgörande faktor i hur goda resultat en musiker får från sin övning. Werner skriver i sin bok "Effortless mastery" om hur man bör släppa sitt ego och behovet av bekräftelse, en sorts musikalisk fåfånga, för att släppa fram musiken på ett obehindrat sätt. Man kan fråga sig, är en del av att bli en bättre improvisatör att arbeta med meditationsliknande övning och mental träning? Tillsammans med något mer konventionell instrumentalövning kan detta säkert ge mycket goda resultat. Jag har inte tillräcklig erfarenhet av ämnet för att ge en mer utförlig reflektion. Men den andliga/mentala biten är absolut något som intresserar mig och som jag ämnar fördjupa mig i framöver. Ljungkvist påpekar att hans improvisatoriska inspiration påverkas av publikens respons då han spelar konsert. En mycket betydande faktor i hur bra en improvisation blir tror jag handlar om vilken nivå av inspiration eller "flow" musikern upplever i stunden. Hur man lättare kan hitta

detta tillstånd av flöde är även det något jag vill mer fördjupat undersöka i framtiden.

Intervjuformen som metod kändes logisk och gav mig utrymme att ventilera frågeställningar som jag själv funderat över och som förhoppningsvis är allmängiltigt intressanta för musiker inom improvisations- och jazzmusik. Det hade varit intressant att ha genomfört fler intervjuer, och dessutom bredda urvalet av informanter mer, kanske intervjuva några yngre och äldre jazzmusiker, män/kvinnor, bebop/friform-musiker etc. Min handledare Per-Henrik Holgersson påpekade att en intressant undersökningsmetod hade varit att videofilma några musiker när dom övar och på så sätt kanske få en bättre och mer nyanserad bild av hur dom gör. Tyvärr har jag känt att framförallt tidsresurserna för detta arbete inte riktigt har räckt till för att göra en sådan typ av undersökning, eller att göra ett stort antal intervjuer.

Jag har till synes inte fått fram en stor mängd konkreta förslag på hur man bör öva improvisation. I ärlighetens namn förvånar det mig inte att det förhåller sig så. Hade jag fokuserat mer hur man kan öva för att bli en mer teknisk instrumentalist hade jag troligtvis haft mer lättgreppade övningar att dela med mig av; hur man kan öva skalor, repertoar osv. Jag ska inte säga att dessa hantverksmässiga färdigheter inte intresserar mig, men det var inte min avsikt att genom arbetet forska i detta. De författare som jag läst i samband med min litteraturgenomgång menar att en god teknik och kunnande om sitt instrument, är ett krav eller åtminstone en stor fördel för att kunna uttrycka det man vill, och improvisera meningsfullt. De mest handfasta förslagen på hur man kan öva improvisation är kanske dom idéer som mina informanter delade med sig av i form av att använda sig av tidsbestämd övning, att spela in sig själv, och förutbestämd begränsning. Samt att nästan omedelbart sätta tekniska övningar i ett improvisatoriskt sammanhang. Ljungkvist och Goohde menar att man generellt bör se till helheten i sitt övande i stället för att zooma in för mycket på detaljer. Detta tankesätt står enligt min tolkning i viss kontrast till Hal Crooks idé om att man bör öva på detaljer var för sig, för att detaljerna senare ska bilda en helhet i ens spel. Nachmanovitchs ståndpunkt är att man så ofta som möjligt bör se övning som en konsert utan publik.

Harald Stenströms idé om de fyra färdigheterna en fritt improviserande musiker bör ha tyckte jag var mycket intressant. Att inte glömma bort att viktiga delar av att improvisera i grupp handlar om att vara en fokuserad lyssnare, såväl som spelare. Om man ska överföra den här idén till att öva inom ett jazzidom eller frijazzidiom ser jag det som en möjlighet att man kan fokuserat lyssna på

inspelningar av sig själv när man improviserar med andra. I detta skede är det kanske inte fråga om att göra en detaljerad transkription av alla individuella stämmor, utan att mer lyssna till helheten och även reflektera över huruvida improvisation låter som den upplevdes när man spelade (förutsatt att man minns det). Och även fundera över sitt individuella interagerande och hur det påverkade helheten i gruppdynamiken. Detta återknyter till Ljungkvists tankar om att musikern bör reflektera över sitt eget improviserande och till och med sätta upp mål för vad man vill uppnå musikaliskt. Ett sätt att göra denna reflektion är att lyssna på inspelningar av sig själv.

Inom mitt ämnesval finns det enligt min uppfattning inga stora mängder forskning eller statistik. Den information jag tagit till mig genom litteratur och intervjuer är till stor del baserad på enskilda individers erfarenheter och åsikter. Under arbetets gång har nya dörrar öppnats för mig som fått mig att reflektera över mitt eget musicerande. Min frågeställning känns minst lika relevant nu som när jag började skriva. Min åsikt är fortfarande att improvisationen är essensen i jazzmusiken. Improvisation är ett område som musikern alltid kan utvecklas inom. Förmågan blir nog aldrig fulländad och man kan fortsätta spela hela livet och upptäcka nya saker under resans gång. Det är i alla fall vad jag hoppas!

Käll- och litteraturförteckning

Bailey Derek, (1993), *Improvisation – It's Nature and Practice in Music*. Da Capo press

Crook Hal (1991), *How To Improvise – An approach to practicing improvisation*. Advance music

Kvale, Steinar (1997) *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Studentlitteratur Lund

Nachmanovitch Stephen (2004), *Spela fritt – Improvisation i liv och konst*. Bo Ejeby förlag

Stenström, Harald (2009) *Free ensemble improvisation*. University of Gothenburg

Werner Kenny (1996) *Effortless Mastery – Liberating the musician within*. Jamey Aebersold Jazz

Webbsidor

Vad är improvisation? (årtal okänt), Klingfors Gunno

<http://svt.se/svt/jsp/Crosslink.jsp?d=58360&a=283706&printerfriendly=true> hämtad 2010-09-12

Wikipedia – den fria encyklopedin, <http://www.wikipedia.com>

KM_H

Kungl. Musikhögskolan
i Stockholm
Royal College of Music
Valhallavägen 105
Box 27711
SE-115 91 Stockholm
Sweden

+46 8 16 18 00 Tel
+46 8 664 14 24 Fax
info@knh.se
www.knh.se