

Pedagogiska improvisationsverktyg

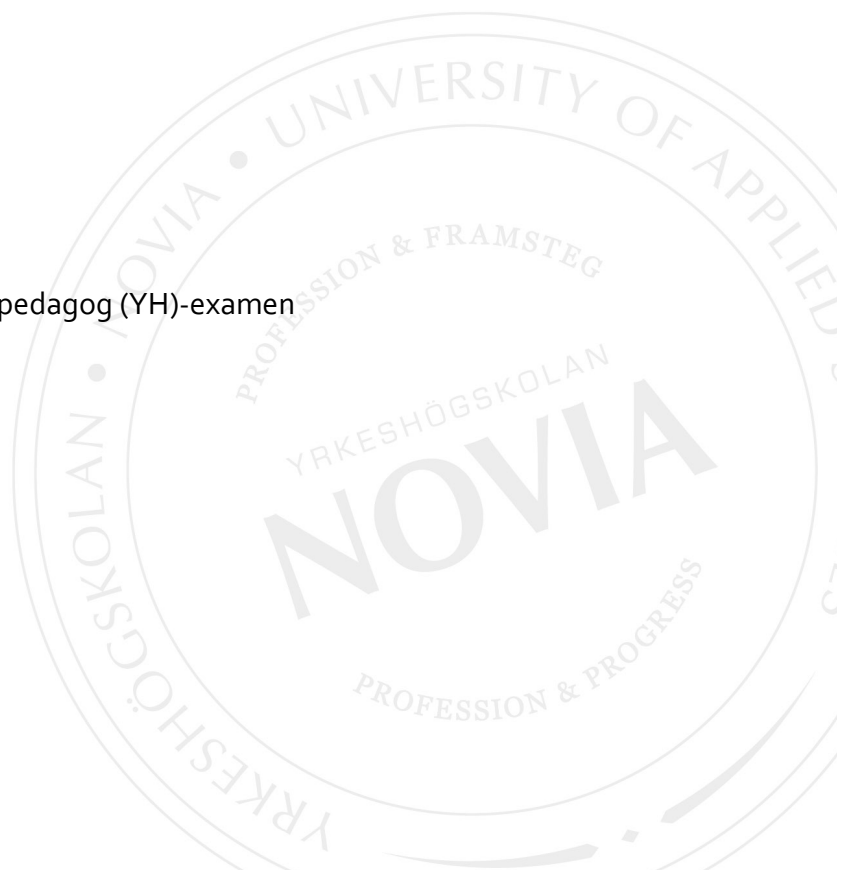
En sammanställning av paradigmer kring improvisation och pedagogiska koncept baserade på dessa

Matias Långbacka

Examensarbete för Musikpedagog (YH)-examen

Yrkehögskolan Nova

Jakobstad 2017



EXAMENSARBETE

Författare: Matias Långbacka

Utbildning och ort: Musik, Jakobstad

Inriktning/alternativ/Fördjupning: Musikpedagog

Handledare: Mikael Svarvar

Titel: Pedagogiska Improvisationsverktyg. En sammanställning av paradigmer kring improvisation och pedagogiska koncept baserade på dessa

Datum	Sidantal	Bilagor
4.12.2017	31	7 st

Abstrakt

Syftet med detta arbete är att utgående från teoretiska ståndpunkter och paradigmer forma ett flexibelt workshopkoncept, en slags kortkurs i musikalisk improvisation. Workshopkonceptet är inriktat på gruppundervisning, därmed inte sagt att vissa av övningarna kan användas även i individuell undervisning. I arbetet behandlas dels pedagogiska metoder för att stärka själva improvisationsförmågan, samt hur improvisationsaktivitet i olika former kan stöda och stärka andra typer av musikutövande och musikpedagogik.

Jag har först samlat ihop en rad av olika tankar i ett försök att granska improvisation ur tre synvinklar, den filosofiska, praktiska och pedagogiska. Dessa försök har resulterat i en tvärvetenskaplig diskussion mellan olika typer av material. Bland källornas upphovspersoner finns pedagoger, musiker, psykologer och neurologer med flera.

Workshopkoncepten är baserade på några begrepp som dessa diskussioner utmynnat i. Jag tydliggör sambandet mellan workshoppen och den teoretiska delen i kapitel tre. Jag har fått väldigt god respons på workshopkonceptet, men det vore svårt för mig att säga vad som är konceptets förtjänst och vad som är min egen pedagogiska instruktion. Detta är alltså ingen undersökning i hur och om teorin och koncepten fungerar, utan bara en presentation och en subjektiv utvärdering av dessa, som jag hoppas att kan vara användbara för andra i framtiden.

Språk: Svenska

Nyckelord: Improvisationspedagogik

BACHELOR'S THESIS

Author: Matias Långbacka

Degree Programme: Music

Specialization: Music Pedagogue

Supervisor(s): Mikael Svarvar

Title: Improvisational teaching tools. A compilation of paradigms regarding improvisation and educational tools derived from it.

Date	Number of pages	Appendices
4.12.2017	31	7

Abstract

The purpose of this article is to form a flexible workshop-concept, a sort of short course in improvisation in music, based on theoretical starting points and paradigms. The workshop-concept is made for group teaching, but some of the exercises can also be used for individual teaching. The article covers teaching methods for improving the capacity to improvise, as well as improvisational activities with the purpose to train and enhance other types of musical activity and teaching.

First, I have with the help of several specialists tried to look at improvisation from three perspectives, the philosophical, the practical and the pedagogical. These attempts have resulted in an interdisciplinary discussion between different types of approaches. Among the creators that are mentioned in the sources there are teachers, musicians, psychologists and neurologists among others.

The workshop-concept is based on a few maxims that have emerged from this discussion. I clarify the connection between the workshops and the theoretical writings in chapter three. I've had very good response to the workshop-concept, but it would be difficult for me to specify if that's due to the concept or the execution of it. Thus, this is not an inquiry into whether or not the concepts work but only a presentation and a subjective evaluation of them. I hope they will be useful in the future.

Language: Swedish

Key words: Improvisation, teaching

Innehållsförteckning

	sida
1. Inledning.....	1
1.1 Syfte.....	1
1.2 Centrala frågeställningar.....	1
2. Vad är improvisation?.....	2
2.1 Metatext: Improvisation och tradition. Subjektiva manifesteringar.....	3
2.2 Improvisationens delområden: tre parametreringar.....	6
2.3 Förutsättningar för improvisation.....	8
2.3.1 Förberedelse.....	9
2.3.2 Närvaro.....	11
2.3.3 Acceptans.....	12
2.4 Att undervisa improvisation.....	14
2.4.1 Den pedagogiska paradoxen.....	19
2.4.2 Lek som utgångspunkt.....	20
3. Processbeskrivning: workshops.....	22
4. Gensvar.....	25
4.1 Gensvar gällande förberedelse.....	25
4.2 Gensvar gällande närvaro.....	25
4.3 Gensvar gällande acceptans.....	26
4.4 Gensvar gällande struktur.....	27
4.5 Gensvar gällande nyttoaspekter.....	27

5. Resultatdiskussion.....	28
5.1 Utvecklingspotential.....	29
5.2 Förslag till fortsatt forskning.....	29
6. Sammanfattning.....	30
Källförteckning.....	32

Bilageförteckning

Bilaga 1	Epostväxling mellan Mattias Svensson Sandell (24-25.10.2017)
Bilaga 2	Planering för Workshop 1 (26.10.2017)
Bilaga 3	Planering för Workshop 2 (17.11.2017)
Bilaga 4	Planering för Workshop 3 (22.11.2017)
Bilaga 5	Resultatsammanställning från intervjuer med enskilda deltagare, samtliga workshops
Bilaga 6	Resultatsammanställning från intervjuer med ordinarie ensembleledare, samtliga workshops
Bilaga 7	Tabell över svar från deltagare vid handuppräkningsfrågor från samtliga workshops

1. Inledning

Detta arbete behandlar improvisationen dels som ett självständigt undervisningsämne, dels som en metod för att undervisa allmänt musicerande. Arbetet är genomgående centrerat kring gruppundervisning.

1.1 Syfte

Jag har före och under mina studieår bildat mig vissa uppfattningar om improvisation, främst via praktiska erfarenheter. Syftet med detta arbete är att jämföra dem med andras tankar samt att försöka få dessa uppfattningar att resultera i pedagogiska metoder och testa dem. För detta har jag satt ihop olika workshopsituationer, som jag genomför och utvärderar.

1.2 Centrala frågeställningar

I den teoretiska delen söker jag en definition på ordet "improvisation" och närmar mig det från olika synvinklar: den filosofiska, praktiska och pedagogiska. Den praktiska delen av arbetet är workshop-konceptet jag utvecklat. Målsättningarna med workshoparna har varit följande:

- Skapa en trygg situation utan rätt och fel
- Arbeta med lyssning och handlingskraft: att ta emot och ge impulser
- Få folk att känna att de lyckas, samt att det inte är någon fara att inte lyckas
- Skapa intensiva närvarotillstånd

(förtydliganden kring begrepp som "handlingskraft" och "närvarotillstånd" finns i den teoretiska delen, kapitel två).

De centrala frågorna i efteranalysen av workshoparna kunde sammanfattas så här:

- Var workshopen till nytta i den vanliga musikverksamheten hos gruppen och individerna?
- Skapades den atmosfär som var eftersträvad?

- Var upplägget bra och anpassat?
- Vad lärde jag mig som instruktör?

Jag svarar på dessa frågor i kapitel fyra och diskuterar bl.a. resultaten av det teoretiska och praktiska arbetet i kapitel 5.

2. Vad är improvisation?

Det är inte helt osökt att argumentera för att improvisationen är minst lika gammal som människan själv. Som vi ser på improvisation idag har konstformer som teater, musik och performancekonst lagt beslag på begreppet, förutom då det i vissa fall används för att beskriva en ofrivilligt oplanerad problemlösning, t.ex. att lappa ett bildäck med tuggummi, i brist på mer realistiskt exempel. Denna tankegång får stöd av dramaimprovisationspedagogen Patricia Ryan Madison då hon i *Improv Wisdom*, (Madison, 2005, sid. 21-22) skriver om urmänniskan som en konstant improviserande varelse. Hon menar att planeringen uppkom ur strävan till överlevnad, då människorna måste börja planera för att klara vintrarna. Med planeringen kom även oron för framtiden.

Det som skiljer improvisationen från andra aktiviteter är avsaknaden av planering; inte på alla plan samtidigt, men på utvalda plan vid en utvald tidpunkt. Avsaknad av planering är en naturlig del av den mänskliga upplevelsen, då den mänskliga hjärnan är specialist på att sälla bort irrelevant information och lyfta fram relevant sådan (Levitin, 2006) för att bilda sig helhetsuppfattningar.

De dagliga improvisationsprocesserna vi går igenom är på vissa plan de samma som improviserande konstnärer genomgår, nämligen att upprepa inlärdd motorik i nya, föränderliga mönster. Ett typiskt exempel kan vara en vardaglig ordväxling. I våra möten med bekanta människor är noggrann, övervägd planering något av en ovanlighet. Dock är det inte otänkbart och knappast heller ovanligt att människor uttalar meningar de aldrig uttalat förut, när de är minst medvetna om det, i högst icke-anmärkningsvärda situationer. Förmågan att uttala varje ord för sig finns, och människan kombinerar dem i nya mönster för att uttrycka vad än hen har att säga. Kort sagt: en upprepning av inlärdd motorik i nya, föränderliga mönster. I denna tankemodell är improvisationen något konstant närvarande, som vi människor inte kommer ifrån för att det helt enkelt är så vi fungerar. Improvisationen är vårt naturliga tillstånd.

Oavsett hur vacker denna tanke är för en improvisationsmusiker är själva begreppets historia något som måste tas i beaktande i ett försök att kontrollera hur trovärdig denna tankemodell egentligen är. Ord uppstår ur ett behov av att beskriva något, och det finns inte skäl att tro att begreppet "improvisation" är lika gammalt som själva aktiviteten enligt definitionen i förra stycket. Sannolikt är att en aktivitet

som särskilt sig från "vardagsimprovisationen" har uppkommit och att det således funnits ett behov av en benämning. Att försöka hitta någon typ av sanning i en uppställning som denna för snarast texten mot en meta-etymologisk diskussion som jag inte kommer att gå in på desto mer nu, men som känns värd att ta upp ändå.

Vilka slutsatser kan då dras ur detta resonemang? Begreppet måste åtminstone innefatta improvisationssituationer där improvisation är avsikten (=planerad, paradoxalt nog), men i ett musikaliskt sammanhang är det ändå rimligt att påstå att improvisationen är närvarande även när skriven musik uppförs. Personligen är min uppfattning att improvisationen är närvarande t.ex. när en violinist tolkar ett stycke av Bach, men att den får en mindre synlig roll än t.ex. i många (inte alla) jazzsammanhang. Improvisationen rör sig på en mindre skala, det handlar inte om att musikern gör egna val av toner, utan i stället delvis får styra parametrar som dynamik, tempo, timbre och intonation.

Som Erkki Huovinen skriver i *Musiikillinen Improvisaatio* (red. Huovinen, 2015, sid 7-8) är den musikaliska improvisationen främst något som är mellan musikern och musiken, och eftersom varje definitionsförsök får en kulturell prägel kan det vara mer relevant att försöka reda ut var på skalan mellan frihet och instruktion ett musikutövande befinner sig. Åtminstone kan denna fundering vara till nytta i ett praktiskt sammanhang, eftersom det är något som musiker måste ta ställning till hela tiden.

2.1 Metatext: Improvisation och tradition. Subjektiva manifesteringar.

I detta kapitel frågar jag mig vad som är bra improvisation. Det finns otaliga böcker skrivna om bedömning, analys, värdering och evaluering av musik, men jag anser inte att det är nödvändigt att svara på frågan: "vad är bra musik?" för att kunna svara på den första frågan, eftersom det inte skulle tjäna något syfte att gå in i den diskussionen mer än nödvändigt. I detta arbete väljer jag att utgå från min subjektiva åsikt, utan att ta ställning till om jag har rätt, men att ha en annorlunda utgångspunkt vore svårt.

Oavsett är traditionerna som uppstått många och i en typ av bedömning av improvisation är "tradition" nyckelordet. I vissa sammanhang kan den bästa improvisationen vara den som bäst följer traditionens utstakade väg. För att svara på frågan om vad bra improvisation är kan det vara värt att ställa motsatt fråga: vad är dålig improvisation? Detta är inte svårt att granska ur traditionsperspektiv: om t.ex. Eddie van Halen i låten "Jump" hade spelat Miles Davis' solo från "So What" hade många antagligen uppfattat det som en dålig improvisation. Varför? Låten Jump och Davis' solo i So What är båda i sig världsberömda och måste således inneha någon typ av kvalitet, men nyckeln i konceptet med en improviserande solist och ett ackompanjemang ligger ofta i att båda har gemensam mark att stå på. Denna utgörs av någon typ av tradition som är gemensam.

Traditionen kunde således sägas ha en förmåga att stå värd för musikaliska möten. Jam-kulturen inom jazz är ett utmärkt exempel på detta; alla känner till de oskrivna reglerna: låtens form, soloordningen, harmonin och tematiken. Detta är naturligtvis ingen självklarhet, utan en kutym som uppkommit genom många års, ja, flera generationers inflytande och kulturbygge.

En bild jag fått är att det vid många jazz- och andra musikutbildningar idag läggs stor vikt vid att respektera tradition. Vad detta betyder har förblivit oklart för mig. Är respektera lika med att bemästra? Innebär det ett tvång att kopiera det som traditionsbildarna på sin tid gjort? Om det är så, vad är då ett respektlöst förhållningssätt till musikalisk tradition? Det finns klara exempel på detta, men en lika klar gråzon. Var det respektlöst av Dizzy Gillespie och Charlie Parker att spela swinglåtar i snabbare tempo och med mer avancerad harmonik? Garanterat fanns det några som tyckte det, men det är något som sällan (om alls) omtalas idag. M.a.o. har banbrytarna vunnit och de konservativa kritikerna förlorat. En ny tradition har bildats, det okonventionella normaliserats och nya traditioner har redan hunnit brytas fram ur den traditionen som bildades.

(Kanske kunde Parker-Gillespies förfarande uppfattas som respektlöst mot kompositörerna som skrivit låtarna de gick loss på. Så länge en tonsättare är vid liv finns det en rimlighet i att tonsättaren har en viss kontroll över sin musik, men det vore kaxigt av oss att anta att vi nu levande människor visste vilka musikaliska vägar och val som hade fått våra musikaliska förfäder att vända sig i graven.)

Man bör dock inte se det som någon självklarhet att detta i mitt tycke naturliga händelseförlopp som byggts av att människor i generation efter generation stött sig på sina föregångares kunskap och kreativitet får äga rum. Det finns ett antal historiska exempel på hur bevarandet av musikalisk tradition värderats högre än utvecklingen av ny sådan. I Europas historia hittar vi t.ex. Vatikanens bannlysning av polyfoni. Det är inte orimligt att tro att människor i alla tider handlat efter vad de tror är bäst (för allmänheten eller individen, beroende på), men med dagens kunskap och musikfilosofi ter det sig inte som något annat än en onödig uppbromsning i det flöde av utveckling och kreativitet som varje generation satt sin prägel på.

En viktig insikt för en improvisatör är således att improvisationen aldrig är rotlös. Oberoende av tillvägagångssätt finns det orsaker som leder till att det låter som det gör. Fri improvisation känns ofta som ett missvisande begrepp, då det inte tar hänsyn till de många generationers slit som på sätt eller annat ligger bakom varje ton, eller åtminstone bakom perceptionen av dem. I perceptionen av musik är vi alla traditionens slavar och trots att vi logiskt kan tänka oss fram till vägar helt utanför traditioner kommer vår perception att vara rotad i våra tidigare musikaliska upplevelser, vare sig vi vill det eller inte. Exempel på dylika försök står t.ex. Arnold Schönberg för, då han i "Ehrwartung" helt och hållet undviker repetition, eller John Cage i sina många slumpbaserade verk. Men i omvärldens perception av dessa verk står de ändå i juxtaposition till varje individs musikaliska bagage. Daniel Levitin skriver i *This is your brain on music* (Levitin, 2006) om ett experiment som

Alexandra Lamont på Keele University i Storbritannien utfört, då blivande mödrar under graviditetens sista tre månader spelade upp samma stycke musik för fostret upprepade gånger. Efter födseln placerades barnet i ett rum med två högtalare och vanligtvis en förälder. Om barnet tittade mot den ena av högtalarna spelades det stycket som det fått höra som foster, i den andra högtalaren ett annat stycke musik eller ljud. Forskarna varierade vilken högtalare som hade vilken roll för att utesluta icke-musikaliska faktorer. Barnet lärde sig snabbt att hen själv kunde kontrollera vilken musik hen fick höra. Barnen tenderade att titta längre på högtalaren som spelade den musiken de hört som foster, vilket åtminstone i deras mening bevisade att musikaliska preferenser börjar formas redan under fosterstadiet.

För vilken musiker (eller varför inte vilken människa) som helst är innebörden av dylik forskning tydlig: vi kan inte kontrollera hur våra musikaliska preferenser formats, till en del inte heller hur de fortsätter formas. Det står klart att kopplingen mellan nu levande, tidigare generationer och framtida sådana inte bara är teoretiska antaganden, utan ett faktum. Vilken relevans detta faktum får är individuellt, men oavsett konsekvenserna på individnivå hjälper denna insikt oss åter en liten bit på vägen i vår strävan att förstå oss själva, musiken och vår relation till den.

För att återgå till improvisation måste jag gå tillbaka till mina egna subjektiva preferenser (som jag ingalunda äger). Ett generellt uppskattat drag i såväl improvisationsmusik som musik i överlag är kommunikation mellan musikerna, eller rättare sagt är det en förutsättning för att en stor del av musiken som finns över huvud taget skall fungera, så länge musiken sker i stunden och utförs av människor. En av improvisationsmusikens svagheter är att den till stor del klarar sig utan kommunikation (eller snarare är det fel att säga att den klarar sig, det låter oavsett musikerna kommunicerar eller inte), då det inte finns något beslut om hur musikerna måste synkronisera sinsemellan. Då dessa beslut fattas kollektivt i stunden blir kommunikationsförmågan om möjligt ännu viktigare än i utförandet av förutbestämd musik.

Traditionen förser improviserande musiker med gemensam mark att stå på, medel att hitta synkroniseringspunkter i flödet, men tenderar likväl ofta att ta över helt och hållet. Då en improvisation bara stöder sig på den gemensamma musikaliska traditionen tenderar den att bli museal, ett ärkeexempel. Detta fenomen är framträdande i ett antal musikaliska inriktningar och mottas med varierande entusiasm. En av grundpelarna i vår musikaliska preferens är i vilken grad vi gillar att bli överraskade. Gränserna för vad vi uppfattar som njutbart flyter hela tiden, och flyttas då våra förväntningar bryts på ett sätt som ligger på lagom avstånd från vad vi hade kunnat föreställa oss. Det ligger nämligen i hjärnans natur att skapa en bild av verkligheten och att försöka förutse den närmaste framtiden; musiken spelar i bästa fall spratt med hjärnan på ett njutbart sätt (Levitin, 2006 sid. 111).

Personligen ogillar jag museal musik. En väsentlig del av mitt sätt att förhålla mig till musik är att föredra utveckling framför att återskapa historisk miljö. Detta betyder inte att jag vill bränna broarna till traditionen, då det inte tjänar något syfte att tala

om för sig själv att ens preferenser och ens kreativitet är rotlösa, då det, medvetet eller inte, vore en lögn.

Jag tror att jag inte är ensam om dessa ståndpunkter, och i detta arbete försöker jag belysa tankesätt även kring hur man med hjälp av den fria improvisationen kan frångå det ofrivilligt museala utan att förgäves försöka dra upp sina rötter med våld.

I vårt kreativa skapande och i livet vacklar vi alla på en skör tråd som sträcker sig mellan historien och framtiden, förväntningen och verkligheten. Att hålla balansen kan vara svårt, men med de tidigare generationernas samlade kunskap, hisnande mångsidig teknologi och innevarande generationers fantasi har vi alla förutsättningar att lämna våra egna, särpräglade spår i den mänskliga historien. Möjligheterna är idag större och mångsidigare än någonsin, just därför ter det sig viktigare än någonsin att vara medveten om sina rötter och att göra medvetna val kring hur man förhåller sig till dem, såväl i musiken som utanför den.

Ett vackert men mångtydigt citat av Gustav Mahler passar bra som avrundning på detta kapitel:

*"Tradition handlar inte om att dyrka aska, utan om att bevara eld." (Mahler (u.å.))**

2.2 Improvisationens delområden: tre parametriseringar

Att parametrisera något som är så svårdefinierat kan te sig vara en lika svår som meningslös uppgift, och därför är det viktigt att klargöra syftet med detta uppdelningsförsök. Syftet är att plocka mysteriet i bitar för att kronologiskt klargöra vilka moment improvisationsprocessen innefattar, för att senare i arbetet kunna arbeta med varje moment för sig. Det är alltså frågan om en parametrisering av improvisationshandlingen, inte av musiken den resulterar i. En kronologisk analysmetod är inte fullständig men kan motiveras dels med att improvisationer antar formen av ett kausalt händelseförlopp, dels med att betraktarens perception är kronologiskt förankrad.

I "Spela fritt" (Nachmanovitch, 1990, sid. 36) skriver Stephen Nachmanovitch om Michaelangelos idé om att en skulptur egentligen alltid har funnits i marmorblocket och att konstnären bara förlöser den ur stenen. Likadant kan musikern förhålla sig till tiden, eller för att utveckla tanken vidare: till tystnaden. Med ljud snidar musikutövaren ut form ur tidens tystnad. Tiden i form av tystnad kan tänkas påminna mer om ett vitt papper än om ett stenblock, vilket representerar en motsatt uppfattning: musiken finns inte från början utan byggs upp gradvis, i stället för att tystnaden (icke-musiken, stenblocket) beskärs med musikaliskt ljud.

*Skribentens översättning, originaltext: *"Tradition ist Bewahrung des Feuers und nicht Anbetung der Asche"*

Ingendera kan sägas ha rätt eller fel (de flesta musiker klarar sig alldeles utmärkt utan dessa funderingar) men ger olika perspektiv på vad som faktiskt sker och kan i improvisationen ge olika typer av resultat. En musikalisk anpassning av Michaelangelos syn förhåller sig till tystnaden på ett annat sätt än det vita papperet gör. Denna syn kunde kallas subtraktiv: man har ett block av tystnad som man med musikaliska ljud beskär. Det motsatta sättet kunde beskrivas som additivt: man har en tomhet av tystnad som man fyller genom att addera musikaliskt ljud.

En annan tudelning i musikalisk analys är de synkroniska och diakroniska analysmetoderna som har sitt ursprung i funktionsanalysen. Den synkroniska analysen utgår från att analytikern har tillgång till hela det musikaliska händelseförloppet, den diakroniska från att analytikern bara har tillgång till vad som skett fram till det ögonblick där analytikern befinner sig kronologiskt. Ingen av dessa ger bättre eller sämre, men olika resultat (Steinbron, 2011).

I stunden är improvisatörens analys alltid diakronisk. Det enda som finns att analysera är det gångna händelseförloppet, och det fortsatta händelseförloppet är obönhörligen på sätt eller annat en konsekvens av det gångna (som utreddes i det förra kapitlet). I utförandet av komponerad musik kan motsatsen vara sanning; utföraren baserar sitt utövande på sin kännedom om styckets helhetskaraktär. Utföraren har erfarenhet av hela det gångna, innevarande och kommande musikaliska händelseförloppet, således kan den i stunden pågående musikaliska analysen sägas vara synkronisk, även om framtiden alltid till ett visst mått är spekulation.

Hittills har vi granskat detta på en närmast filosofisk makronivå, men vad händer på mikronivå? Grovt sagt kunde utövandet av improvisationens kausala händelseförlopp spjälkas upp i ytterligare en tudelning: givande och mottagande av impulser. Varje ljud (impuls) som tillkommer på musikens tomma duk eller snidas ur tystnadens block lämnar via perceptionen ett spår i minnet och blir ett objekt för (diakronisk) analys. Analysen som utövaren gör resulterar i ny handling, ett givande av en ny impuls.

All improviserad musik känns inte alls så här och heller är det inte alltid en träffande beskrivning av improvisationsmusik, men kausaliteten är ofrånkomligt närvarande. För att förklara varför improvisationsmusik inte alltid uppfattas som impulsutbyten måste vi klargöra att det inte finns någon garanti för att en impuls skapar en musikaliskt hörbar reaktion. Det måste kunna vara ett lika legitimt val att inte reagera på en impuls på ett musikaliskt hörbart sätt, men detta är fortfarande en del av kausaliteten. Det kausala händelseförloppet kan resultera i en tystnad som inte är en tomhet, utan full av musikalisk spänning.

Det som ter sig viktigt är att kunna göra dessa val så medvetet som möjligt och för det krävs träning i de två parametrarna: mottagande och givande av impulser, eller som man kunde kalla dem: lyssnande och handlingskraft. Det är bl.a. hur dessa två artar sig i utövarna i kombination med utövarnas musikalisk-estetiska bagage och tekniska färdigheter som är orsakerna till vilken hörbar form det improviserade

musikaliska händelseförloppet tar. Lyssningen är den parametern som är minst problematisk att med undervisning vässa, och förorsakar mindre problem med den pedagogiska paradoxen än många andra parametrar såsom estetiska preferenser gör. Mer om detta i kapitel 2.4.

2.3 Förutsättningar för improvisation

Låt oss säga att vi följer tanken som presenteras i kapitel 2, om att alla improviserar hela tiden. I det paradigmet har alla genom sitt medvetande alla förutsättningar att improvisera, helt enkelt för att det är så människan fungerar.

Problem tenderar att uppstå när medvetenheten om att det är improvisation det är frågan om inträder. Om någon får kommandot: "Improvisera!", kan resultatet ofta bli precis det motsatta: tvekan, tvivel och överdrivet övervägda handlingar som känns onaturliga. En dirigent under vars ledning jag spelade talade om att musiken i början av en repetitionsperiod är ett frågetecken, som under repetitionerna stakas ut till ett utropstecken. En inversion av denna metafor känns lämplig i detta sammanhang: utropstecknet blir ett frågetecken med osäkerheten som begreppet improvisation kan innebära. Själva begreppet har en förmåga att föra in i en viss villrådighet, vanliga tankar kan vara: det här kan vara vad som helst och jag har ingen aning om vad jag skall göra (och om det finns en publik: så pinsamt!). En betryggande tanke är att improvisationen aldrig blir vad som helst. De fysiska begränsningarna är alltid närvarande och aktion är inte obligatoriskt. Fortfarande är möjligheterna otaliga, men improvisationsprocessen handlar till en stor del om att välja bort olika möjligheter; när du gjort ett val har du valt bort miljontals andra möjligheter. På så sätt liknar processen Michelangelos beskrivning av sitt arbete (se kap. 2.2).

En instrumentelev till en lärarkollega till mig var helt ovillig att "improvisera", men gick däremot ivrigt med på att "hitta på melodier". Det kan vara svårt att med iver utföra något som man inte förstår definitionen på. Improvisation är ett mångtydigt och missförstått begrepp som kan vara mindre skrämmande och mer inspirerande med en annan benämning.

De tre punkterna jag tänkt presentera i detta kapitel är vad jag uppfattar som nödvändigheter vid ett improvisationstillfälle. Jag tar också fram dem föra att behandla dem ur pedagogiskt perspektiv i kapitel 2.4.

2.3.1 Förberedelse

Undertiteln i Patricia Ryan Madisons bok "Improv Wisdom" är: "Don't prepare, just show up". Senare i boken viger hon ett helt kapitel till detta (Madison, 2005, kapitel 2, sid. 35-44). Ur en improvisationsmusikers (särskilt jazzmusikers) perspektiv låter detta inte riktigt rimligt. Improvisations- och andra musiker tenderar att sträva till en bemästring av sina instrument och detta blir ofrånkomligen en hantverksmässig förberedelse för bl.a. framtida improvisationer. Stephen Nachmanovitch menar i "Spela fritt" (Nachmanovitch, 1990, sid. 71) att en musiker skall öva fram ett instrumentalt hantverk som är gediget nog för att uttrycka sig på sitt instrument. Är detta fel?

Vad betyder detta? Tycker de olika? De första slutsatserna vi kan dra ur dessa två resonemang är att förberedelse har konsekvenser för hur improvisationen tar form och att det är värt att diskutera. För att förstå Madison är det nödvändigt att veta att hon skriver om improvisation ur dramaperspektiv och att hennes bok är en slags livsstilsguide. Hon preciserar också att hon t.ex. inte skulle vilja bli hjärtopererad av en improviserande vem som helst, utan av en väl förberedd hjärtkirurg. Det samma kunde sägas då en grupp människor skall spela skriven musik tillsammans, då är en improviserande vem som helst inte heller så mycket att ha.

När är då en improviserande vem som helst något att ha? När det enbart skall improviseras, är det enkla svaret på frågan. Instrumentkunskapen som föreligger musikalisk improvisation är olika nödvändig i olika sammanhang, ibland livsviktig, då vårt musikaliska bagage ger oss en förutfattad bild av hur improvisationen skall vara t.ex. då en jazzmusiker spelar Giant Steps i snabbt tempo, och ibland onödig, då vårt musikaliska bagage inte har något lika tydligt att säga t.ex. då en grupp nybörjare samlas för ett förutsättningslöst jam. Viktigt är att alla medverkande i varje situation är överens om premisserna: finns det eller finns det inte några krav på förkunskaper i sammanhanget? Obalanserade uppfattningar om detta kan leda till frustration; förväntningen är besvikelsens moder. (Om förväntningen exkluderas, vad blir kvar? Nuet. Detta är min tolkning av Madisons slogan, men mer om detta i kapitlet om närvaro, 2.3.2.)

Ytterligare en slutsats av dessa två uttalanden är att förkunskap inte är nödvändigt för att åstadkomma improvisation i sig. Madison förklarar i prologen i boken "Improv Wisdom" att hon håller med paradigmet om improvisation som ett Modus Vivendi och avsaknaden av förberedelse resonerar således väl i hennes världsbild; alla improviserar redan hela tiden.

Madison och Nachmanovitch delar många utgångspunkter, men de jobbar med helt olika typer av improvisation. Madison är dramatiker, Nachmanovitch violinist och detta speglas tydligt i deras förhållningssätt till hantverksmässig förberedelse, eftersom hantverken de arbetar med är helt olika. Nachmanovitch begränsar sig till ljud och till instrumentet. Madison har ingen violin att bemästra och ur hennes synvinkel blir violinhantverket mindre relevant. Däremot kan improvisationen spira

ur någonting helt annat och även ta ljudlös form. Båda har avgränsat sig och valt sina respektive expertisområden, resulterande i att båda har möjligheter den andra inte har. Att fråga sig vem av dem som har rätt och vem som har fel gällande förberedelse är därför en irrelevant frågeställning.

Däremot kan improvisatören lära sig något av dem båda. För att sammanfatta denna diskussion kunde man säga att hantverksmässig förberedelse otvivelaktigt har en betydelse för hur improvisationen låter. Detta betyder dels att avsaknad av hantverksmässiga förkunskaper inte hindrar någon från att improvisera, dels att de hantverksmässiga förkunskaper som finns kommer fram i hur improvisationen artar sig. Alla nivåer av mer eller mindre hantverkskunskap låter helt enkelt olika och mår ofta mår bra av att få gå fria från estetiska omdömen och jämförelser. Estetiska omdömen och jämförelser sker naturligtvis frivilligt och ofrivilligt hela tiden, men att lyfta upp dem på bordet är sällan relevant om det inte tjänar ett konstruktivt syfte.

I jazzvärlden handlar undervisningen i en stor utsträckning om att bemästra olika idiom. Eleverna transkriberar solon, lär sig nya låtar, jobbar med frasering och timing. Dessa är alla goda metoder men de kan bli ett självändamål; hur främjar dessa kreativt agerande i stunden? Ju mer material en improvisatör bemästrat desto fler möjligheter har hen, men denna typ av arbete kan må bra av en motvikt, en övning i att använda materialet. Materialet i sig är inte improvisationen, utan kan användas för att skapa den.

Att öva in materialet och bemästra instrumentet blir i värsta fall en icke-kreativ process; instrumentalt hantverk och behärskande av musikaliska idiom är inte på något sätt skadliga men i och med processen tror jag att improvisatörens syn på musikaliska möjligheter kan bli något snäv. Det psykomotoriska inlärandet kräver en kreativ motvikt.

Detta problem kan tacklas i undervisningssituationen. Två fantastiska trumpetlärare till mig, Anders Bergcrantz och Gerard Prescenser, har båda gett var sitt fantastiskt verktyg, det ena helt olikt det andra. Anders Bergcrantz rekommenderade att jag skulle spela fritt och hela tiden lyssna med kritiskt öra. Varje gång jag stötte på något jag inte kunde vara helt nöjd med skulle jag öva den detaljen tills den lät acceptabel. På detta sätt kunde jag polera mitt intuitiva musikaliska språk: hitta en svaghet och åtgärda. Mycket enkelt, men inte lätt. Gerard Prescensers metod var på ett sätt raka motsatsen. Efter att ha hört mig spela första gången sade han åt mig att sluta spela åttondelar. Därmed kopplades min autopilot av och jag måste börja improvisera på riktigt. Övningen kunde sägas gå ut på att besvara frågan: "vad tenderar jag att göra?", och att sedan sluta med det och byta ut det mot något annat. Vad? Vad som helst, bara inte det vanliga, vilket leder en utan för sitt intuitiva musikaliska språk och in på nya uttryck.

Utanför den hantverksmässiga sfären tar förberedelsen andra former som inte i samma grad står i konflikt med själva improvisationskonceptet. Mer om detta i de två följande kapitlen.

2.3.2 Närvaro

Åter kommer vi till något svårdefinierat. Mihaly Csikszentmihalyi ger dock en fin beskrivning av något nära relaterat i kapitlet: "Medvetandets anatomi" (sid. 43-65) ur boken "Flow" (Csikszentmihalyi, 2003, Bokförlaget Natur och kultur, Stockholm, 2010).

"Medvetandets funktion är att skapa information om vad som händer utanför och inom organismen på ett sådant sätt att det kan värderas och användas som utgångspunkt för kroppens olika aktiviteter" (Csikszentmihalyi, 2003, sid. 44)

Han menar alltså att medvetandet besluter vilken betydelse inkommande information får för en och vilka åtgärder den föranleder. Vidare resonerar han att det som reglerar informationsflödet och fattar beslut om vad som skall ske är jaget, som i sin tur bygger på minnet, som är hjärnans representation av det förflutna informationsflödet. Således blir resonemanget cirkulärt: ett intryck blir en del av jaget som nya intryck vägs emot. Naturligtvis finns även en hierarki i minnet och därmed i jaget, alla upplevelser är inte lika viktiga i forandet av ett jag. Hjärnan har en naturlig förmåga att filtrera bort onödig information, vår kapacitet är trots allt begränsad (till exempel minns jag i skrivande stund inte vad jag åt till frukost den 30.11.2006) (se bl.a. Illustrerad Vetenskap, nr. 14/2017). En del filtrerar hjärnan bort, men vi har en stor förmåga att påverka vad som blir kvar. En förmåga som Csikszentmihalyi kallar uppmärksamhet eller psykisk energi. Förmågan att reglera sin koncentration.

Csikszentmihalyis resonemang definierar inte närvaro, men det hjälper oss en bit på vägen. Närvaro kunde beskrivas som tillståndet då stor uppmärksamhet (psykisk energi, koncentration) riktas mot den innevarande tiden och fysiska platsen.

Varför är detta viktigt för en improvisatör? Det enkla svaret på den frågan är: tiden. Många skapandeprocesser sträcker sig över långa tidsperioder och i sådana situationer har skaparen tidsmässigt möjligheter att driva in och ut i olika typer av koncentrerade och icke-koncentrerade tillstånd, att ta paus och fortsätta senare. Improvisationen är av sin natur i stunden. Improvisatören har inte en sekund att förlora. Med detta menar jag inte att en musikimprovisatör aldrig är tyst, utan att hen måste ta vara på ögonblicket.

2.3.3 Acceptans

Rubriken för oss till den spännande gråzonen där livsfilosofi och improvisation möts och där gränsdragning mellan de två är svårt. Innan vi ger oss in i detta mystiska träsk är det värt att klargöra att acceptans inte betyder likgiltighet. Katie Byron förklarar denna skillnad i första kapitlet i boken "Älska livet som det är" (Byron & Mitchell, 2002, sid 31-33). Acceptans avser att ha en realistisk bild av nuet och acceptera att det är så, men inte nödvändigtvis att det förblir så. Jag tror inte att det finns många människor som kan säga att de är nöjda med hur världen är. Att acceptera det betyder inte att en person är likgiltig i frågan, men däremot är en trovärdig samtidsbild nödvändig för att ta i tu med problem. Vi behöver ha vår utgångspunkt i en realistisk syn på nuet.

Det enda man i improvisationen och kanske i livet kan ändra är sig själv. Detta betyder också att den relevanta synen på nuet innefattar synen på en själv och att en själv, som en är med sina begränsningar och möjligheter, styrkor och svagheter, minnen och förväntningar, känslor och vanor är en del av det nuet som måste accepteras. För de flesta är detta inte lätt alla gånger. Men även om man av olika personliga orsaker har svårt med självacceptans kan man åtminstone försöka acceptera improvisationssituationen och sig själv i den. Resultatet kan i bästa fall bli att acceptansen för situationen leder till ökad självacceptans (Pianopedagogen Kristiina Junttu berättar på ett gripande sätt om sina egna upplevelser inom detta i sin artikel, sid. 77-97 i "Musiikillinen Improvisaatio" red. Erkki Huovinen, Utukirjat & Turun Yliopisto, 2015).

Leena Hakkarainen presenterar en musikterapeutisk vinkling på improvisation i sitt arbete "Impro soi! Improvisoinnista iloa ja osaamista soitinopiskeluun" (Turun Ammattikorkeakoulun Oppimateriaaleja 48, Juvenes Print, 2009, sid. 20-24). Improvisation är en av de mest använda metoderna inom musikterapi. Essensen i den musikterapeutiska vinklingen på improvisation är att skapa en tillitsfull miljö, fri från prestationskrav eller konstnärliga målsättningar. Med andra ord en miljö där alla involverade accepterar situationen.

Är en konstnärlig målsättning i konflikt med acceptansen av situationen? Inte nödvändigtvis. Det gäller att hålla sig innanför situationens realitet, hur icke-improvisatoriskt det än låter. Konflikten uppstår då situationen inte evaluerats realistiskt och man har en förväntning som inte uppfylls. Förväntningen är besvikelsens moder (igen). Detta misstag gör jag personligen hela tiden då jag spelar trumpet. Jag överskattar min förmåga och faller platt då jag glömmer att jag inte tekniskt behärskar det jag försöker göra. Hur hantera detta? Acceptans. Jag accepterar att det inte gått som jag tänkt mig, men att det platta fallet är något jag kan använda till musikens fördel. Som Miles Davis myntade: "Var inte rädd för misstag, sådana finns inte" (Nachmanovitch, sid. 90).

Jag vet inte om det är en föregångare till eller en fortspinning på acceptans, men Patricia Ryan Madison skriver i "Improv Wisdom" ett kapitel som heter: "Say Yes" (Madison, 2005, sid. 27-34). Denna enkla regel är guld värd för improvisatören. I

improvisationen är acceptans silver, men bejakande är guld. Allt en i en grupp kan göra för att stöda någons musikaliska intentioner är hemåt, eller åtminstone blir det roligare att improvisera så. Att följa detta råd är lättare sagt än gjort. Ibland drar musikerna åt olika håll på dynamiska och spänningsmässiga plan och det kan vara svårt att acceptera den riktning som någon annan försöker föra musiken mot. Om jag improviserar i duett med en annan musiker och hen försöker få musiken att krympa dynamiskt och jag försöker det motsatta står vi båda inför ett val. Nu händer något i musiken. Jag kan antingen välja att följa min partner eller också inte. Att jag kan opponera mig mot min medmusiker är ändå en av valmöjligheterna som rotar sig i en acceptans av situationen. Valet att inte följa strömmen är på många sätt spännande. Madison talar i "Improv Wisdom" (sid. 30) om att byta ut "ja, men..." till "ja, och...", vilket är en bra metafor för ett hälsosamt förhållningssätt till denna musikaliska situation.

Att bejaka innebär att dela. Att dela med sig av sin kontroll över verkligheten till andra kan kännas skrämmande och ofta säger vi nej bara för att bibehålla känslan av att vi själva har koll på läget. Improvisationen ger oss ett forum där vi har råd att vara generösa med detta, förutsatt att vi accepterat att vi ibland kan falla platt, men i så fall utan allvarliga konsekvenser. Om man vill ha kontroll över det musikaliska händelseförloppet kan man lika gärna komponera.

Konstnärliga och terapeutiska målsättningar med musik och improvisation är lätta att placera in i skilda fack, men jag tror att de går hand i hand. En terapeutisk improvisation tenderar att få ett konstnärligt värde, eller uppfattas inneha en kärna av kommunikativ konstnärlighet. Den terapeutiska faktorn kräver mod och öppenhet, och inger därmed respekt och förtroende för improvisationen och improvisatören, men en förutsättning för detta är just acceptansen, av sig själv, situationen och sig själv i den. Acceptansen måste båda sidorna sträva till, oberoende av målsättning.

Att lära sig hantera händelseförloppet: att något inte går som man tänkt sig, att man accepterar det faktumet och går vidare, är lättare sagt än gjort. Vad kan en pedagog göra för att hjälpa en elev med detta? I boken Flow (Csikszentmihalyi, 2003, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 2010) hävdar Mihaly Csikszentmihalyi följande:

"När vi väljer ett mål och investerar oss själva i det målet till vår koncentrations yttersta gräns kommer det att bli njutbart vad det än är vi gör. Och när vi en gång har smakat på denna glädje kommer vi att fördubbla våra ansträngningar att få smaka på den igen." (Csikszentmihalyi, 2003, sid 64-65).

Pedagogen måste främst av allt skapa en trygg miljö där s.k. misstag får ske. Utmaningarna som pedagogerna ger måste ge eleven en möjlighet att lyckas, eller för att uttrycka det på Lev Vygotskys vis så måste utmaningarna vara inom den

proximala utvecklingszonen (Culatta, 2011). Pedagogen är inte felfri och felbedömningar måste ske förr eller senare. Csikszentmihalyi menar att ju fler gånger vi lyckats med vår avsikt, desto starkare blir vårt jag (Csikszentmihalyi, 2003, sid 64-65). Och ju starkare vårt jag är, desto lättare har vi att hantera situationer där vi upplever oss ha "misslyckats". Pedagogen måste alltså hitta en balans mellan att hela tiden ge nya utmaningar och upplevelsen av att ha övervunnit dessa.

2.4 Att undervisa improvisation

Låt oss börja med att klargöra att det finns något paradoxalt med konceptet: improvisation skall vara fritt men det skall kunna undervisas, hur går det ihop? Detta behandlas mer utförligt i nästa kapitel (2.4.1), medan jag i detta koncentrerar mig mer på metodik och praktiska vinklingar.

I kapitel 2.2 delar jag upp agerandet i improvisationssituationen i två delar: lyssning och handlingskraft. I detta kapitel utgår jag från den uppdelningen och behandlar pedagogiska tillvägagångssätt för att jobba på delområdena var för sig samt för integreringen av dem.

Handlingskraft: balans med begränsningar

Önskvärda målsättningar i improvisationsundervisning kan delas upp i två delar: en utveckling av improvisationsfärdigheter i sig, samt utveckling av andra färdigheter som en konsekvens av improvisationsaktiviteten. Kristiina Junttu ger i sitt kapitel i "Musiikillinen Improvisaatio" (red. Erkki Huovinen, Utukirjat, 2015) ett utmärkt exempel på hur en sådan process kan gå till i praktiken. Den 9-åriga pianoeleven Matti kommer på lektion och läraren frågar om något särskilt har hänt under veckan. Matti berättar entusiastiskt om sitt besök på Borgbacken* och främst om spökhuset där. Läraren och Matti börjar genast fundera på hur spökhuset kunde gestaltas musikaliskt. Det hela resulterar i en liten komposition där eleven i processen dels övat upp sin musikaliska gestaltningsförmåga och fantasi, dels fått nya tekniska färdigheter. Vänstra handens fingrar springer som spindlar på pianot, vilket kräver en lätt lös handled medan skriken i övre registret kräver ett hårdare grepp. Eleven har alltså utvecklat både sin improvisationsförmåga och sina tekniska färdigheter. (Junttu medger att gränsen mellan improvisation och komposition blir luddigare än vanligt med den här typen av övningar. Min begreppstolkning säger att exemplet ovan faller in i en form av långsam improvisation eller snabb komposition, men när processen med tiden snabbas upp blir det tvivelsutan improvisation det är frågan om.)

*Nöjespark i Helsingfors

Flöjtpedagogen Leena Hakkarainen berättar i boken "Impro Soi!" (Turun Ammattikorkeakoulun Oppimateriaaleja, 2009, sid. 34-41) om sina experiment inom improvisationsundervisning. Hakkarainen drar slutsatsen att begränsning ofta är nödvändigt, speciellt med nybörjare. Elever går lätt "i lås" om de får för mycket frihet. Begränsningsmetoden kan vara konkret; t.ex. kan eleven begränsas till att bara spela en viss ton eller en viss rytm, men även abstrakt som i Junttus exempel; en historia, en bild eller en känsla. Vad låsningen som härstammar ur den totala friheten beror på är säkert individuellt, men för att belysa universalproblematiken i denna fråga har jag intervjuat kompositionspedagogen Mattias Svensson Sandell (personlig kommunikation, epost, 25-26.10.2017, se Bilagor). Enligt Svensson Sandell är den totala friheten en illusion. Om vi komponerar fritt baserar vi kompositionen på intuition, som i sin tur består av vårt musikaliska bagage (mer utförligt om det musikaliska bagaget i kapitlen 2 och 2.1). Så här skriver Svensson Sandell om själva blockeringen:

Att börja komponera med gränslös frihet som ingång tenderar antingen helt bli ett improviserat hopkok av intuitionens musikaliska minnen, alternativt fastna i små enskilda beslut, ett formlöst och riktningsslöst komponerande:

vilken ton ska jag välja?

i vilken oktav ska den ligga?

vilket instrument ska spela tonen?

vilket notvärde ska den ha?

vilken nyans ska den ha?

vilken artikulation?

ska det alls vara en ton?

kanske ett ljud?

vilket ljud?

och sen då,

en ny ton?

eller ett ljud?

kanske en människoröst?

ska det vara text, och i så fall vilken?

eller fonetik?

OSV...

Och i varje beslut finns oändlighetens alla val! Det blir som att bestämma sig för att utforska universum som helhet och i alla sina aspekter på en gång, i stället för att rikta stjärnkikaren mot en specifik punkt på stjärnhimlen och ställa ett antal väldefinierade frågor om just denna punkt.

Begränsning är alltså en nyckel även i kompositionssammanhang. Improvisationens varande i stunden kan göra de musikaliska valen lättare eller svårare. I stunden känner vi oss ofta tvungna att lita på intuitionen då vi tror att det inte finns tid att utforska andra alternativ. Både kompositörens och improvisatörens uppgift är att hitta ordning bland oändlighetens alla val och kan för att åstadkomma detta välja att förlita sig på intuitionen, logiken eller både och. Med tiden hittar improvisatören sätt att begränsa sig under processens gång, men i början kan det vara lättare att uttala dem på förhand, som i Junttus och Hakkarainens exempel. Ibland är allt som behövs en punkt att starta från.

Strävan är alltså att det skall bli överflödigt att uttala begränsningen, och att intuitionen och intellektet fritt skall kunna leka tillsammans med musikalisk struktur som resultat.

Lyssning: riktad auditiv uppmärksamhet

Det finns en skillnad mellan att lyssna och att höra. Detta gestaltas rätt bra genom ett samtal två människor emellan. Det är lätt att höra att någon pratar men missa vad personen säger om ens fokus inte riktas på det. De flesta har säkert varit med om detta, både som åhörare och som berättare.

I förordet till sin bok "A Sound Education: 100 Exercises in Listening Sound Making" (Schaefer, 1992) skriver R. Murray Schaefer om ökade svårigheter för gemene person inom detta område. Han menar att antalet ljudmiljöer ökat så markant under 1900-talet att vi idag lider av en slags inflation på ljud. Intrycken är fler än de var förr och det är också därför det är svårare att fästa sin uppmärksamhet vid något specifikt. Boken består av 100 lyssningsövningar som till stor del går ut på att öva sig på att rikta sin auditiva uppmärksamhet åt ett specifikt håll.

Musikerns och musikpedagogens version av detta är gehöret. Genom fokusera på specifika parametrar i musiken och spegla dem i minnet kan musikern identifiera mönster och så förstå olika musikaliska skeenden. (För mera ingående information om hur detta går till rekommenderar jag Daniel Levitins This is your brain on music, Atlantic Books, 2006).

Både Schaefers metod och den generella gehörsundervisningen strävar till att öva upp samma typ av förmågor, även om de riktar sig till olika målgrupper. Schaefer till allmänheten, gehörsundervisningen till musiker. Trots det tror jag att musiker och framför allt improvisatörer har något att lära sig av att öva upp många typer av lyssnande. Gehöret är ur många synvinklar viktigt men kan må bra av att kompletteras av en minde nischad utgångspunkt. Gehörets mål är att ge oss information om vad som händer i musiken genom att säga oss vilka toner (kategoriserat i mönster som skalor, ackord etc.) som i nuläge finns i den. Exakt vad Schaefers metod ger är individuellt, men det vi kan vara säkra på är att den ger något annat än gehöret.

Musikproducenters lyssning är åter ett helt skilt kapitel, en annan typ av musikaliskt gehör som utvecklats ur andra typer av behov. Behov av att identifiera spatiala, frekvensmässiga och dynamiska egenskaper i ljud, i stället för pitchrelationer, ackord och skalor. Även mekaniker lyssnar på motorer för att identifiera fel, vi lyssnar efter annalkande bilar då vi skall korsa en gata.

Lyssning är en handling som tar många former och hörseln är ett sinne som kan specialiseras i olika riktningar. Men till grund för specialiseringen står förmågan att rikta sin auditiva uppmärksamhet åt ett specifikt håll vid en specifik tidpunkt. Detta är en förmåga som, som Schaefer påstår, kan övas upp (varför skulle vi annars ha gehörsundervisning?).

Integration

I improvisationen måste lyssningen och handlingskraften fungera i balans. Båda sidorna måste vara aktiva samtidigt, lyssningen måste i kombination med minnet (koordinationen, emotionen och kognitionen) låta improvisatören ta beslut.

I musikutövandet är lyssningen och handlingskraften tätt sammanflätade. Varje rörelse förorsakar ett ljud som återkommer i lyssningen (det finns och har funnits även döva musiker som t.ex. Ludvig van Beethoven, men att redogöra för deras upplevelse av musik och improvisation är omfattande nog för ett självständigt forskningsarbete). Därigenom är integrationen av parametrarna sällan problematisk, men frågorna som kvarstår är: vad beror det på att handlingskraften eller lyssningen brister? Varför kan man omkullkastats och bli handlingsförlamad då något inte gått som man tänkt sig?

Vi söker svaret i att denna integrering stöder sig på förberedelse, närvaro och acceptans. Vi handlar utifrån vår förberedelse (minnet, eller som Csikszentmihalyi myntade: jaget) i stunden, vilket kräver närvaro (till ögonblicket riktad psykisk energi) och acceptans (för situationen och oss själva i den). Om vi försökt göra något som för tillfället ligger utanför vår tekniska förmåga beror händelsen på avsaknaden av teknisk förberedelse (övning). Det kan också bero på att vi inte riktat vår psykiska energi till nuet (spelandet), att något distraherat oss. Oavsett vad som ligger bakom

behöver vi acceptansen för att ta oss vidare. Vi måste acceptera situationen vi försatt oss i och gå vidare därifrån i vilken riktning vi väljer.

Själva ordet integration för i detta sammanhang instinktivt tankarna till neurologin. I "Brainstorm" beskriver Daniel J. Siegel hjärnans utveckling under ungdomsåren. Fram till c:a 11 års ålder växer antalet synapser i hjärnan konstant. Vid c:a 11 års ålder börjar hjärnan specialisera sig. Kunskaper (synapser) som inte används faller bort och de som är i användning förstärks. Pinfärska forskningsrön har också indikerat att liknande gallringar sker på daglig basis även hos vuxna (Illustrerad Vetenskap, nr. 14/2017).

I hjärnan finns centret för beslutsfattning precis bakom pannan, i det s.k. pre-frontal cortex. Till det centret finns två vägar. Då informationen som flödar in från kroppens olika delar når den först reptilhjärnan (den mest basala delen av hjärnan, som ansvarar för tidsuppfattning, reflexer mm.), sedan det emotionella centret (amygdala), sedan cortex (det kognitiva centret som även ansvarar för minne) och slutligen landar informationen i pre-frontal cortex där besluten fattas. Detta är den ena vägen. I den andra går informationen förbi cortex och direkt till centret för beslutsfattande. Detta leder till att beslut fattas på basen av bara det emotionella centrets och reptilhjärnans tolkning av informationen. Denna väg aktiveras (eller vägen via cortex avaktiveras) i situationer då vi känner oss stressade. Den är mer aktiv under vår uppväxt, och vägen via cortex är också något som utvecklas genom åren. I ungdomen lär sig unga att i allt högre grad fatta beslut baserat på information från fler av hjärnans olika delområden samtidigt. Hjärnan går mot integration (Siegel, 2013, sid. 136-138).

I ljuset av detta blir musikproducenten och neurologen Daniel Levitins redogörelse för hjärnans aktiveringar i kontakt med musik intressant. Både att lyssna och utöva musik involverar ett antal av hjärnans områden samtidigt (Levitin, 2006). Detta skulle kunna betyda att musiken har förmågan att spela en betydlig roll i hjärnans interna integrationsarbete under ungdomsåren och varför inte i vuxenlivets mera upprätthållande arbete också?

Handlingskraft och lyssning är också förmågor som växer fram ur neurologiska processer. Improvisationen föds ur sina föräldrar handlingskraften och lyssningen, erfarenheten och stunden, och tar formen av pågående kommunikation: givande och mottagande av impulser. Om musicerande i sig ger upphov till ett kalas av intern (inom hjärnan) och extern (mellan hjärnor) kommunikation, vad kan då inte improvisationsmusiken åstadkomma? Om musiken i sig är ett kraftigt pedagogiskt verktyg, varför skulle improvisationsmusiken inte kunna vara det?

2.4.1 Den pedagogiska paradoxen

Improvisationen anses vara något fritt. Till en del har vi redan behandlat och genomskådat detta påstående i kapitlen 2 och 2.1 i detta arbete. Frågan som kvarstår är hur pedagogen skall förhålla sig till sitt och elevens musikaliska bagage i improvisationsundervisningen.

Paradoxen jag talar om är: om improvisationen skall vara fri, hur skall den kunna undervisas? Detta är en av frågorna i min intervju med kompositionspedagogen Mattias Svensson Sandell, linjeledare på Gotlands Tonsättarskola. Nedan finns hans svar på frågan: Hur förhåller du dig som kompositionspedagog till den pedagogiska paradoxen: en individ skall vara fri och göra sina egna val i musiken, men ändå skall komposition kunna undervisas?

Pedagogiskt handlar det om att medvetandegöra detta och samtidigt hjälpa den studerande att skilja på vad som är ens musik och vad som är ens person. Hos en oerfaren musikskapare sammansmälter dessa två till ett: Musiken är en del av en själv och börjar man rota i musiken, eller kritisera musiken så rotar man i och kritiserar också personen vilket resulterar i ett slags stängt läge som det nästan är omöjligt att utvecklas i.

Den finns en rädsla för att system och regelverk, ja allt som kommer utifrån och som inte är en intuitiv del av en själv, skall förstöra något genuint i ens musik och därmed också ens eget jag eftersom de sitter ihop så tätt.

Men åter igen; vad är detta genuina? Den musik som klingar spontant i huvudet? Enligt min mening är det allra mesta av det som sagt minnen och musikaliska erfarenheter man samlat på sig i sitt liv. Och det där lilla lilla som inte är det, det som kanske faktiskt är genuint och ens personlig röst, kommer inte att förstöras för att man lär sig mer. Det kommer i stället få näring och växa sig starkare och starkare. Och kanske detta genuina en dag är stark nog för att ta över rodret i musikskapandet. I kunskap erhålls medvetenhet och frihet från det musikaliska minnet...

Däremot skulle det kvävas av det stängda läget. Den lilla genuina kreativa plantan skulle förtvina i brist på vattning och näring :)

Rent pedagogiskt tycker jag att det är lättast att uppnå detta genom att ge eleverna ett lustfyllt och lekfullt förhållande till kunskap. Och lustfylldhet och lek är i sig nycklar till musikalisk växtkraft och frihet.

(Personlig kommunikation, epost, 24-25.10.2017)

För att göra en tolkning och ett sammandrag av Svensson Sandells tankar är det viktigt att vara medveten om paradoxen och att vid behov diskutera den med eleven. Vidare att få eleven att bli intresserad av den kunskapen som pedagogen bjuder på.

Paradoxen finns hela tiden, men blir bara problematisk då pedagogen eller eleven uppfattar undervisningens innehåll som problematiskt.

Paradoxen och den potentiella problematiken är inte unik för improvisations- eller ens musikpedagoger. Michael Uljens skriver om bl.a. detta i publikationen "Pedagogik, filosofi och politik, Studier i pedagogisk handlingsteori". Han sammanfattar/definierar paradoxen så här:

*I översättning: "...alltså: hur skall barnets naturlagsenliga utveckling föras samman med s.k. extern påverkan?" (Uljens, 2014, sid 85)**

Denna fråga leder över till mera övergripande filosofiska frågor om individens förhållande till gruppen. Paradoxen är inte på något vis ny, enligt Uljens har t.ex. filosoferna Immanuel Kant och Platon behandlat detta.

Varje intresserad pedagog kan säkert dra sina egna slutsatser i frågan, med hjälp av litteratur eller utan. I fråga om undervisning av kreativa ämnen tycker jag personligen att Svensson Sandells svar är rätt så uttömmande. Jag kan ännu tillägga att jag aldrig hört någon beklaga sig över att ha lärt sig något inom musik.

2.4.2 Lek som utgångspunkt

Om inte leken och improvisationen är samma sak så delar de åtminstone många nämnare. Nachmanovitch försöker inte definiera leken men beskriver den utförligt i kapitlet: "Det lekande sinnet" (sid. 47-55 i "Spela fritt"). I en av de första fotnoterna i boken i fråga har översättaren påpekat att originaltiteln är "Free Play". Play kan på engelska behändigt nog betyda både lek och spel, motsvarande ord saknas tyvärr i svenskan. Leken karaktäriseras enligt Nachmanovitch av att den är sin egen belöning, den är något som görs utan att det direkt tjänar överlevnad, den undviker frågan: varför? Man kunde säga att leken inte tillfredsställer grundbehoven i Abraham Maslows behovstrappa (Tamm, 2012, sid. 121). Medveten improvisation delar dessa egenskaper med leken. Den är sin egen belöning, den tjänar inte överlevnad och den undviker frågan: varför? (Som redogörs tidigare i kapitel 2.4 är det inte omöjligt att improvisationen kan ha externa nyttor som gagnar annat än själva improvisationsförmågan, men dessa kan svårligen vara drivkraften bakom improvisationsaktivitet.)

*Skribentens översättning, originaltext: *...eli miten ajatus lapsen luonnon lakien alaisten kehittyminen tuli yhteen sovittaa ns. ulkoisten vaikutusten kanssa?* (Uljens, 2014, sid 85)

Theresa A. Kestly beskriver i "The interpersonal neurobiology of play" (New York: W.W.Norton & Company Inc., 2014) i liknande ordalag och stöder sig i en hög grad på neurologen Jaak Panksepps forskning. Panksepp hävdar att leken är en av däggjurens basala instinkter. Med hjälp av leken lär sig unga däggdjur känna igen sina och sina kamraters gränser. De utvecklar sin sociala förmåga och lär sig smälta in i sociala strukturer på ett vänligt men bestämt sätt. Leken är ett sätt att utforska världen och sig själv i den (Kestly, 2014, sid. 9).

Man kan inte påstå att den processen tar slut efter barndomen. Nachmanovitch menar att leken fortsätter i vuxenlivet men helt enkelt tar andra former, som ritualer, musik, konst mm. (Nachmanovitch, 1990, sid. 47).

Kestly refererar också till Stephen Porges' teorier. Det centrala nervsystemet reagerar olika i olika situationer för att garantera vår överlevnad. I farliga situationer tar de basala, instinktiva delarna av hjärnan över och slutar interagera med de nyare kognitiva och emotionella centren. Med andra ord integrerar hjärnan bäst sina funktioner i en trygg miljö. (Kestly, 2009, sid 13-16). Vad betyder detta för en musik- eller improvisationspedagog? Vikten av att skapa en trygg atmosfär betonas ytterligare. Musikutövande kräver delaktighet av ett antal av hjärnans olika delar, och för att detta skall fungera måste vi vara i ett tillstånd där hjärnan kan integrera sina funktioner.

Leken kan vara en vinkling som hjälper oss att ta oss till dylika tillstånd. Det är vanligt att tala om lek och allvar som varandras motsatser. Att använda begreppet i sig kan innebära en viss befrielse, då vi i vardagslivet anser leken vara något som inte är på allvar. Om vi rubricerar improvisationen med lek kan det potentiellt vara lättare för vissa att hitta sin väg till ökad acceptans; "det är ändå inte på riktigt". Att tänka att improvisationen inte är på riktigt är ändå inte hela sanningen utan bara ett hjälpmedel, ett paradigm som kan vara till hjälp för att lösa upp blockeringar. Improvisatören måste hitta en balans mellan leken och allvaret. I Sanskrit finns ordet *lila*, vilket betyder gudomlig lek. Detta ord lämpar sig väl för att beskriva improvisationsprocessen: att leka på allvar (Nachmanovitch, 1990, sid. 9). Eller som Nachmanovitch själv uttrycker det:

"Kreativitet är ett samspel av varandra motverkande spänningar... När vi bärs fram genom flödet av skapande processer håller vi oss fast i två poler. Om vi släpper taget om den ena, leken, blir konstverket tungt och stelt. Om vi släpper den andra, det heliga, förlorar konstverket sin förbindelse med den mark på vilken vi lever" (Nachmanovitch, 1990, sid. 19-20).

3. Processbeskrivning: workshops

Då jag i kapitel två etablerat mina ståndpunkter och sammanfattat dem har målsättningen i denna del av arbetet varit att skapa ett varierbart workshop-koncept baserat på paradigmet. Jag har prövat konceptet med tre olika grupper; en damkör (38 personer), ett band med tre gitarrer, elbas och trummor (5 personer) samt med en grupp solosångare (10 personer). Även om själva innehållet har varierat något från workshop till workshop har målsättningarna varit desamma:

- Skapa en trygg situation utan rätt och fel
- Arbeta med lyssning och handlingskraft: att ta emot och ge impulser
- Få folk att känna att de lyckas, samt att det inte är någon fara att inte lyckas
- Skapa intensiva närvarotillstånd

Fullständiga planeringar av workshopparna finns bland bilagorna, men jag gör nu en redogörelse för ungefär hur en workshop är uppbyggd.

I inledningen presenteras de centrala ståndpunkterna i kapitel 2: improvisation definieras som fenomen (universalimprovisation) och som aktivitet (givande och mottagande av impulser, dvs. kommunikation). Målet med detta är att avmystifiera själva begreppet, som för många representerar en högräddande aktivitet som bara en elitistisk grupp experter ägnar sig åt.

Sedan presenteras de tre förutsättningarna: förberedelse, närvaro och acceptans. Viktigt i denna punkt är att förklara att deltagarna i och med introduktionen är förberedda, samt att försöka få dem att inse vikten av att acceptera och bejaka varandras impulser. Ett bra sätt att påvisa vikten av bejakandet är att börja bygga en historia tillsammans på så vis att instruktören ställer frågor och deltagarna skall svara ja på alla frågor som ställs. Repetera sedan och be deltagarna svara nej på allting. Då blir det ingen historia.

Efter introduktionen följer en närvaroövning i form av en meditation. Meditationen börjar med en avslappning och går sedan över till att rikta fokus i olika riktningar. Först olika delar av kroppen, sedan mot en punkt med blicken och till sist mot ljudlandskapet i rummet.

Därpå kör de egentliga improvisationsövningarna igång. Till en början med tydliga ramar och mot slutet med mera frihet. Viktigt är att de initierande improvisationsövningarna är roliga. Deras främsta uppgift är att bryta isen och få igång deltagarna, samt att skapa en positiv och accepterande atmosfär.

Först ut är spegeln, en klassiker från dramavärlden. Gruppen delas in i par, den ena leder och den andra följer. Ledaren gör rörelser med kroppen som följaren imiterar. Rollerna inverteras efter en stund. Då båda har lett och följt görs samma sak vokalt med toner; ledaren sjunger en ton i taget, följaren följer. Denna övning kan också utvecklas till att följaren imiterar musikfragment om gruppen är mogen för den svårighetsgraden.

I nästa skede delas gruppen in i grupper om c:a åtta personer. I de små grupperna skall en "gnista" skickas runt med så hög hastighet som möjligt. "Gnistan" skickas genom att säga ett ord och peka på en mottagare. Mottagaren säger sedan ett nytt ord och skickar vidare till nästa. Efterhand plockas ordet bort och sedan även gesten så att "gnistan" bara förmedlas med blicken. Detta kan även göras med röst/instrument, först är "gnistan" en ton/ett ljud som går runt i gruppen, sedan två, sedan musikaliska fragment.

I övningen därpå tränar gruppen sin pulskänsla och sin lyssning. Alla börjar med att i samma tempo (c:a 70 slag i minuten) sjunga eller spela fjärdedelar på en ton, sedan åttondelar, åttondelstrioler samt sextondelar. Beroende på hur stor gruppen är och hur vana de är med underdelningar kan det vara skäl att repetera och variera så att alla säkert fått bekanta sig med alla rytmer. Därefter får alla själva välja vilken av rytmerna de sjunger/spelar, men villkoret är att de måste lyssna efter pulsen och så fort de upplever pulsen som otydlig måste de gå tillbaka till fjärdedelarna. Övningen kan ytterligare försvåras genom helt fri rytmisering, gärna utanför de vanligaste underdelningarna.

Efter en kort paus brukar jag först bjuda på mig själv lite grann, genom att be om ett tema att basera en kort improvisation på. Jag får ett tema och utför improvisationen och upprepar det hela tills ett mer abstrakt (ljudmässigt icke-självklart) tema dyker upp (t.ex. kärlek, sommar). Efter en sådan improvisation ställer jag två frågor till gruppen: "Var det rätt eller fel?" och "Var det bra eller dåligt?". Gruppernas funderingar kring dessa tankar brukar (ibland med lite hjälp) resultera i att det är fel frågor att ställa. Detta är ett försök att befria deltagarna från ett kvalitets- och effektivitetsperspektiv inför de kommande övningarna. Att låta gruppen resonera sig fram till det tror jag att är effektivare än att bara berätta att och varför jag tycker så. I detta skede etableras också att det närmaste de kan komma att göra fel i de kommande övningarna är att finna sig i en situation där det inte gått som de tänkt sig. Viktigt är att etablera att detta alltså inte är fel utan bara en ny möjlighet. Detta är en av improvisationsmusikens och -pedagogikens styrkor; ingen har definierat hur den stundande musiken skall låta och därför är det omöjligt att göra fel i det sammanhanget.

De första verkligt musikaliska improvisationerna går igen till i mindre grupper om c:a åtta personer. Övningen kallar jag för abstrakt dirigering eller inverterad dans. Dans betraktas som en konsekvens av musiken, men nu är rollerna ombytta. Musiken blir en konsekvens av rörelserna. Dirigenterna ges möjlighet att med gester instruera gruppsmedlemmar skilt eller alla på en gång. Att välja ett tema kan vara till hjälp med

mindre erfarna grupper. Roligt är också att låta grupperna se varandras små improviserade föreställningar och gissa sig fram till varandras teman.

I grupper med instrumentalister kan detta utvecklas till att göra samma sak med instrumenten, vilket resulterar i en imitationsövning. Speciellt spännande blir detta då olika typer av instrument skall imitera varandra, t.ex. hur imiterar en trumslagare en pianist på sitt instrument, en trumpetare en gitarrist etc.

Vad som hänt efter denna övning har varierat beroende på gruppernas mycket olika potential och behov, men jag skall redogöra för vissa möjligheter jag utforskat. Jag har tilldelat ledaren (dirigenten) olika typer av uppgifter som gått ut på att styra musiken i olika riktningar med hjälp av verktyg som dynamik, puls, tonmaterial etc. Jag har i vissa fall utsett ledare utan att gruppen får veta vem ledaren är, andra gånger har jag sagt att jag skall göra det men avsiktligt inte gjort det, eller utsett flera ledare samtidigt. Allt detta för att vässa perceptionen såväl på det auditiva som visuella planet. Ytterligare kan detta utvecklas genom att gruppen håller ögonen slutna under övningen. Om gruppen jobbat bara med konkreta teman har jag tagit upp ett abstrakt tema på slutet och vice versa.

Varje workshop har avslutats med en gallup med hela gruppen, intervjuer med ett fåtal frivilliga samt en intervju med ordinarie ensembleledare.

I workshop-konceptet övas alltså systematiskt de olika delområdena som presenterats i kapitel två. Först förbereds deltagarna i introduktionen. Närvaro övas i meditationsövningen. Resten är som en enda lång övning i acceptans. Huruvida den blir framgångsrik beror i en hög grad på huruvida de första övningarna gjort atmosfären accepterande och stödande.

I de egentliga improvisationsövningarna vässas kommunikationen på olika sätt. Övningarna kretsar först kring en ledare som ställer ramarna för gruppen. Ledaren prövar sin handlingskraft och fantasi, följarna sin perception. Vissa av övningarna har också en växelverkande karaktär, då deltagarna tvingas till att integrera handlingskraften och lyssningen. Det finns en tanke med denna ordning; svårighetsgraden ökar gradvis. Programmet kan anpassas efter vart instruktören anser att gruppen kan ta sig.

4. Gensvar

Jag redogör i detta kapitel för de tankegångar som kommit fram i galluparna och intervjuerna som avslutat varje workshop. Procentsatserna i texten är medeltalet av procenttalen som skilt uträknats för varje fråga och workshop. Således får procenttalen från alla workshops lika stor betydelse, oberoende av deltagarantal. Sammanställningar över mina anteckningar i utvärderingsskedet finns bland bilagorna, i form av diagram och punktlister. All utvärdering utom ensemblerutvärderingen för workshop tre har gjorts till muntligt. Handuppräckningen som omtalas i bilaga 7 har gjorts så att deltagarna med slutna ögon har fått ett påstående uppläst för sig och sträckt upp handen ifall de hållit med om påståendet. Jag har även filmat de flesta utvärderingsdiskussionerna, dessa finns dock inte med som bilagor men jag bevarar dem tills vidare.

4.1 Gensvar gällande förberedelse

I workshopen består förberedelsen av den lilla föreläsning jag hållit i början av varje tillfälle. Detta har oftast känts som den jobbigaste delen att göra, då atmosfären i rummet inte ännu mjukats upp av övningarna med "isbrytande" funktion.

Trots detta har responsen på detta varit positiv. Efter workshopen upplevde i medeltal 85 % av deltagarna att de hade en ökad förståelse för vad improvisation är. I utvärderingen har även tydligheten i introduktionen värdesatts. Jag kan därmed dra slutsatsen att den muntliga introduktionen tjänat ett syfte och är värd att bevara och utveckla.

4.2 Gensvar gällande närvaro

Min spontana respons på närvaroövningen relaterar till mitt eget sinnestillstånd, om jag själv känt mig stressad har den känts stressig. Dock har jag lyckats med att lugna ner även mig själv med den, vilket har varit en välkommen bieffekt.

Själva närvaroövningen är dock inte det enda som kan tänkas ge närvarorelaterad respons, för vissa blir säkert de mer intensiva övningarna en starkare port in i intensiva närvarotillstånd. Intensiteten i övningen med "gnistan" och flera liknande kan för mig personligen föra mot ett sinnestillstånd som påminner om snabb idrott. Det är omöjligt att tänka på någonting samtidigt som man t.ex. spelar badminton. Åtminstone en av deltagarna tyckte att workshopen motverkade, stress, vilket jag tror att har med ett skifte i närvarotillstånd att göra. I medeltal har 93% av deltagarna känt sig intensivt närvarande någon gång under workshopen (bilaga 7). Vissa har även talat om typer av närvarotillstånd som varit nya för dem, vilket är väldigt glädjande (bilaga 5).

4.3 Gensvar gällande acceptans

Att öva självacceptansen är ett av de målen som skulle kräva ett större tidsperspektiv. Det vore intressant att jobba med en grupp under en längre tid för att undersöka detta närmare.

Även gällande detta har responsen i regel varit positiv. Övningarna i abstrakt dirigerings i olika former har varit en bra mätare för ens självdistans. De som dirigeras tolkar har ofta tolkat dirigentens signaler annorlunda än dirigenten tänkt, vilket har lett till en situation där dirigentens självacceptans och förmåga att bejaka testas. Detta har gjort de abstrakta dirigeringsövningarna till det momentet som på basen av utvärderingarna verkar kräva mest av deltagarna.

Trenden som framkommit i intervjuerna med en mindre grupp frivilliga deltagare ur gruppen (bilaga 5) har varit att den abstrakta dirigeringen har varit svår men givande. Svårigheterna har funnits både hos dirigenter som dirigerade, dock har följandet i vissa grupper uppfattas som lätt. Själva dirigerandet har genomgående uppfattats som utmanande.

Dock upplever jag detta som en av de övningar som alstrat flest skratt och mest glädje och som frigjort mest energi av alla övningar som prövats. Frivilliga har varit svåra att hitta i början men när någon vågat sig på utmaningen har de andra oftast rätt snabbt hängt med. De allra flesta har vågat pröva på det.

Jag är tacksam för att nu några gånger ha observerat processen av hur folk övervinner sin rädsla. Vissa av de som i början blånekat och varit ovilliga har efter en stund vågat komma inför gruppen och prövat på, vilket resulterat i unika musikaliska upplevelser.

I medeltal 97 % av deltagarna kände sig accepterade av andra i situationerna. Jag kan konstatera att skapandet av en accepterande atmosfär till en stor del verkar ha lyckats. Självkritiken var dock skarpare, då i medeltal 89 % av deltagarna uppgav att de kunde acceptera sig själva i situationerna (bilaga 7).

4.4 Gensvar gällande struktur

Strukturen i workshopparna har i stort sett fått väldigt lite kritik. Det som kom fram från musikhusstuderandenas (workshop två och tre) sida var dock att det vore roligt att blanda instrumentalister och sångare i samband med övningarna, vilket jag från början tänkt göra men som inte förverkligades, i det närmaste av praktiska skäl.

Även instruktionernas tydlighet och tempot på övningarna har till en stor del undgått kritik, med undantag av slutet på workshop ett. Då ledde en otydlig instruktion till att såväl innehåll som tempo fick lida. Det är dock den enda gången något sådant har hänt.

4.5 Gensvar gällande nyttoaspekter

Med nyttoaspekt avser jag om och vad deltagarna och ensembleledarna har fått med sig för att använda i sitt musikerliv (eller i körens verksamhet i fråga om workshop ett). I medeltal tyckte 93 % av deltagarna att workshopens innehåll var till nytta i individernas/gruppens rutinverksamhet (bilaga 7).

I intervjuerna har de bakomliggande orsakerna förtydligats. Två kommentarer som återkommit i utvärderingarna har varit dels att det vi jobbat på har varit ett bra komplement till huvudverksamheten, dels att pedagogerna som deltagit och observerat har fått nya idéer för sin egen pedagogik. De nya idéerna har varit mest varit praktiska, som att återanvända olika övningar som kompletterande punktinsatser. Ensembleledaren har nu även möjlighet att vid behov referera till workshopen t.ex. för att påminna om en viss känsla eller vissa musikaliska miljöer.

Workshopen har också varit till nytta helt enkelt genom att vara annorlunda. För att den har särskilt sig från vardagen för de flesta deltagare, bl.a. detta tack vare sin frigörande karaktär. Detta har gjort sig gällande även ur instrument- och sångtekniska perspektiv, då deltagarna har sökt efter okonventionella sätt att producera ljud. Då det tekniska tänkandet minskar i betydelse får lyssnandet mer plats.

För mig själv har nyttan varit tydlig. Jag har märkt att min egen entusiasm är en förutsättning för att konceptet skall fungera. Detta har i mitt sinne tagit formen av en bekräftelse på något som varit aktuellt under mina upplevelser som elev: en inspirerad pedagog är en inspirerande pedagog. Entusiasmen som jag försökt gräva fram ur mig själv inför varje workshop har jag varje gång återfått med ränta. Som man sår får man skörda. Processen har lett till att jag i högre grad ser fram emot att undervisa, då jag sett att investeringen jag gjort har gett avkastning (på ingens bekostnad).

5. Resultatdiskussion

Målet med detta kapitel är att sammanställa resultaten av den teoretiska och praktiska delen. För mig personligen har begreppen och paradigmen som jag etablerat i den teoretiska delen dels känts befriande och dels som att de har möjliggjort en tydlig uppbyggnad av den praktiska delen. Det hade varit svårt att bygga upp ett trovärdigt och fungerande koncept utan att ha etablerat en ståndpunkt kring och delvis gjort upp med frågeställningarna i den teoretiska delen.

Jag har reviderat min uppfattning gällande vissa saker under arbetets gång. Framst vill jag nämna det som jag kallar "förutsättningar för improvisation" (kapitel 2.3). Jag tror fortfarande att improvisationsupplevelsen kräver ett visst mått av förberedelse, närvaro och acceptans, men dessa kan få en annan typ av relevans om de betraktas som ledstjärnor för utveckling. De behöver inte bara betraktas som ett obligatorium utan kan vara begrepp för en serie ideal av mentala processer som hjälper improvisatören att få ut så mycket som möjligt ur improvisationsupplevelsen. Vidare behöver dessa "förutsättningar" inte bara vara gällande vid improvisationsögonblicket utan duger också till att beskriva ett ideal av mentala processer i musikutövande över huvud taget. Dock tror jag utgående från experimenten i samband med detta arbete att improvisation kan vara ett forum för att kultivera dessa mentala processmässiga ideal. Då det förbestämdas bestämmanderätt slopas är ens egna förväntningar det enda hindret mellan en själv, närvaron och acceptansen.

Att dra workshoparna har känts som att bevittna ett antal olika individuella processer samtidigt. Dessa har startat i början av workshopen och jag hoppas att de inte tagit slut då workshopen avrundats. Min personliga process har skett i samverkan med deltagarnas. Konkreta idéer, förbättringsinitiativ och alternativa lösningar har kommit upp under processens gång. En sak som tydligt visat sig vara viktig är tydlighet i instruktionerna. Utan klara instruktioner skapas fel förväntningar och ur en sådan miljö uppstår lätt missförstånd och dålig stämning.

Jag hoppas att de teoretiska modellerna kan vara till nytta även för någon annan än mig själv i framtiden. Personligen har det känts mycket nyttigt att klargöra punkterna som finns nämnda för egen del, förhoppningsvis även för andras.

5.1 Utvecklingspotential

I det praktiska konceptet finns mer plats för utveckling av olika slag, medan det teoretiska känns ganska tillräckligt för stunden. Konceptet är välfungerande som en engångsprodukt, men det vore intressant att utveckla det till någon typ av mer kontinuerlig verksamhet. Det skulle möjliggöra djupdykningar i olika delområden som i många fall blir en bisak då fokus huvudsakligen riktas mot själva improvisationshandlingen. Det finns mer att utforska i hur improvisationen lämpar sig som verktyg i musikundervisning med andra målsättningar än att utveckla själva improvisationsförmågan. En kontinuitet skulle också ge större och trovärdigare möjligheter att analysera resultat.

Alla övningar som finns med i workshopen är öppna för utveckling. Därför är det möjligt att skraddarsy den för olika grupper. Alla grupper jag provat workshopen med har bestått av människor som känner varandra från förr. Att hålla en för människor som inte känner varandra skulle vara en helt annan typ av utmaning, men intressant så till vida att det kunde vara ett fint sätt för en grupp människor att lära känna varandra. Även att jobba med barn skulle ställa helt andra typer av krav: mer konkretion, mer handling och annorlunda diskussion. Då musikinstitutens läroplaner förnyas fr.o.m. hösten 2018 finns improvisation med i riktlinjerna. Det känns därför som att detta arbete ligger i tiden och kunde anpassas såväl till utbildning av institutlärare som institutelever.

5.2 Förslag till fortsatt forskning

Mycket av litteraturen jag hänvisat till i den teoretiska delen kan svårligen kallas forskning. Eftersom detta är ett praktiskt arbete är det inget fel med det, men det säger någonting om bristfälligheten gällande vetenskapligt material kring improvisation. Detta beror till en stor del på att improvisationsforskningen är ett nytt fält, som egentligen uppkommit under de sista årtiondena av nittonhundratalet. Vi vet inte lika mycket om den som om många andra musikriktningar (red. Huovinen, 2015).

Vilken typ av material hade jag önskat att jag haft tillgång till under arbetets gång? Den teoretiska delen av det här arbetet blev väldigt filosofisk på sina ställen, och detta beror delvis på avsaknaden av kalla fakta i fråga om improvisation. Den blev till en diskussion mellan olika tänkares material, i stället för en egentlig forskning som jag från början tänkt mig.

Vilken typ av information kunde vara kalla fakta i ämnet? En studie ur neurologisk synvinkel hade varit extremt intressant. Centrala frågeställningar i en sådan kunde vara t.ex. "Hur skiljer sig hjärnaktiviteten vid förberett musikutövande från improvisatoriskt musikutövande?" eller "Stöder improvisationsaktivitet utvecklingen av integration mellan hjärnans regioner?". Svar på frågor som dessa skulle kunna

skapa starkare förutsättningar för att motivera improvisationspedagogisk utveckling. Även utan den neurologiska biten kunde en empirisk riktning tjäna ett syfte med frågor som t.ex. "Kan improvisation stöda välmående på ett långsiktigt plan?". Det finns mycket forskning som tyder på att kultur i överlag gör detta (T.ex. Hyyppä, 2017), men mig veterligen inte något som undersöker själva improvisationsaktiviteten ur denna synvinkel.

Detta beror kanske på att improvisationen är ett för brett begrepp för att undersöka ur dessa synvinklar, vad den egentliga aktiviteten innebär varierar ofantligt vilket försvårar och tvingar fram begränsningar hos forskarkåren. Detta behöver inte vara dåligt, men det försvårar undersökandet av fenomenet. Detta tror jag att delvis beror på svårigheten i att hitta en definition på improvisation.

6. Sammanfattning

Som en helhet har detta arbete varit en oerhört effektiv kurs i improvisationspedagogik för mig själv. Jag kan konstatera att jag lyckats nå många av de praktiska målsättningar jag ställde upp för mig själv. Detta kan jag säga på basen av utvärderingarna av workshopparna.

Den teoretiska delen hade hur lätt som helst kunnat svälla upp till en ohanterlig massa och vissa delar kanske känns överflödiga, om än inte malplacerade. Det känns ibland som att den praktiska delens uppgift är att stöda det teoretiska resonemanget, ibland tvärtom. Jag hoppas att de lutar sig mot varandra lagom mycket.

Det som skiljer improvisationssammanhanget från ett vanligt musicerande är att det på förhand definierade musikaliska materialet plockats bort och skapas genom kommunikationen i stället för att vara förutbestämt. Det finns pedagogiska styrkor i detta. Axeln rätt – fel tappar betydelsen den har i förutbestämd musik, improviserad musik kan inte placeras in på den skalan. Även estetiskt omdöme på axeln bra – dåligt blir mindre tydligt. Subjektiviteten erkänns och accentueras. Den första pedagogiska styrkan är att externa förväntningar åtminstone till en del faller bort och utövarens egen upplevelse står i centrum. Åtminstone på detaljnivå finns ingen relevant utomstående förväntning på hur musiken skall låta och därför är improvisatörens egna förväntningar det enda som behöver hanteras. Att skifta perspektivet åt det hållet, att gå från den värdeladdade frågan "rätt eller fel?" till den mer neutrala "till vilken grad gick det som jag tänkte?" kan vara en hälsosam process som improvisationsmiljön i bästa fall bäddar för. Improvisationen kan bli ett forum för att lära sig hantera sina förväntningar och bristfälligt uppfyllande av dem.

Den andra styrkan med att exkludera förutbestämt material är att lyssningens och kommunikationens betydelse understryks på ett annat sätt än i skriven musik. Musikerna är tvungna att skapa kärnan i musiken i stunden. Detta är inte alltid fallet då utövarna själva väljer hur de förhåller sig till varandra. Att kontrastera mellan en gemensam process och flera parallella processer kan också vara ett effektivt

konstnärligt verktyg, Detta till trots bäddar kommunikationselementet för en givande improvisationsupplevelse.

Att sätta musiker i situationer där de i stunden måste skapa musikaliskt material och musikaliska tillstånd uppstår en hel del frågor om musik. Detta kan vara något av en ögonöppnare i bästa fall. Centrala frågor i musikskapandet, gällande t.ex. harmonik, melodik, rytmik, puls, timbre och form blir aktuella, om inte på ett medvetet plan så på ett undermedvetet. Improvisationssituationer har åtminstone fått mig själv att vilja söka fler svarsalternativ på dessa frågor, vilket har bidragit till att min handlingskraft vuxit.

Det finns potential både för klinisk forskning och för konceptutveckling i ämnet, som för närvarande tycks ligga i tiden. Speciellt inom den kliniska forskningen finns stora hål att fylla, kanske kan någon i framtiden skriva ett gediget forskningsarbete kring improvisation, vilket i första hand var tanken med detta arbete. Så blev det dock inte, av ett antal orsaker som torde ha klargjorts i föregående kapitel.

Jag är emellertid glad att det blev ett praktiskt arbete, då det frigjorde arbetet från en del akademiskt tryck som det inte hade klarat. Jag hade själv varit alldeles för jävig för att kunna göra trovärdiga resultatanalyser. Dessutom känns det praktiska konceptet och processen bakom lärorika och värdefulla.

Källförteckning

Källorna anges i alfabetisk ordning enligt begynnelsebokstaven i upphovspersonens namn.

Litteratur

Csikszentmihalyi, M., 2003. *Flow. The psychology of optimal experience*. U.o. Svensk översättning av Göran Grip, *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm: Bokförlaget natur och kultur, 2010.

Hakkarainen, L., 2009. *Impro Soi! Improvisoinnista iloa ja osaamista soitonopiskeluun* Åbo: Turun Ammattikorkeakoulun Oppimateriaaleja 48.

Huovinen, E., toim. 2015. *Musiikillinen Improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Åbo: Utukirjat.

Hyyppä, M., 2017 Musiikki aktivoi aivoja *Gramexpress*, 17(3), s. 18-19.

Katie, B. & Mitchell, S., 2002. *Love what is*. New York: Harmony Books. Svensk översättning av Kerstin Kennedy, *Älska livet som det är*. Avesta: Ica Bokförlag, 2011.

Kestly, T.A., 2014. *The interpersonal neurobiology of play. Brain-building interventions for emotional well-being*. New York: W.W.Norton & Company Inc.

Levitin, D., 2006. *This is your brain on music*. London: Atlantic Books.

Madson, P.R., 2005. *Improv wisdom. Don't prepare, just show up*. New York: Random House Inc.

Nachmanovitch, S., 1990. *Free play*. U.o. Svensk översättning: Sven Smedberg, *Spela fritt*. Göteborg: Bo Ejeby förlag, 2010.

Schaefer, R.M., 1992. *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Sound-Making*. Indian River: Arcana Editions. Suomentanut Olli-Taavetti Kankkunen, Heikki Uimonen, Meri Kytö, toim., *Kuuntelukasvatus: 100 kuuntelu- ja ääniharjoitusta*. Tammerfors: Tampereen Ammattikorkeakoulu, Sarja C, Oppimateriaaleja 18, 2015.

Siegel, D.J., 2013. *Brainstorm. The power and purpose of the teenage brain*. U.o.: Mind your brain Inc. Suomentanut Teija Hartikainen, *Brainstorm. Nuoruuden aivomyrskyn voima ja merkitys*. Helsingfors: Basam Books, 2014.

Tamm, M., 2012 *Psykosociala teorier vid hälsa och sjukdom*. Lund: Studentlittertur AB

Uljens, M., 2014. *Pedagogik, filosofi och politik. Studier i pedagogisk handlingsteori*. Vasa: Åbo Akademi, Pedagogiska fakulteten, publikation nummer 25.

Personlig kommunikation

Svensson Sandell, M., 24-25.10.2017. Epost. (Se bilagor)

Internet

Culatta, R., 2011 *Zone of proximal development* [Online]

http://www.innovativelearning.com/educational_psychology/development/zone-of-proximal-development.html [hämtat: 25.11.2017]

Mahler G. (u.å.) *Tradition ist Bewahrung des Feuers und nicht Anbetung der Asche.* [Online]

https://www.aphorismen.de/suche?f_autor=2488_Gustav+Mahler [hämtat: 26.11.2017]

Steinbron, M., 2011 *Polyfocal structures in Frantz Schubert's Leider* Louisiana State University Doctoral Dissertations [Online]

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/659/ [hämtat: 27.11.2017]

**Matias Långbacka** <matlangback@gmail.com>

Skriftlig intervju3 meddelanden

Matias Långbacka <matlangback@gmail.com>

24 oktober 2017 21:29

Till: Mattias Svensson <tonis.exp@telia.com>

Hej!

Tack för att du ställer upp! Här kommer frågorna:

1. Att utgå från gränslös frihet i en kompositions- eller improvisationsprocess har tendensen att orsaka en paradoxal blockering. Processen stoppas innan den ens börjat. Har du någon teori om varför?

2. Hur förhåller du dig som kompositionspedagog till den pedagogiska paradoxen; en individ skall vara fri och göra sina egna val i musiken, men ändå skall komposition kunna undervisas?

Tack på förhand!

/Matias

Mattias Svensson <tonis.exp@telia.com>

25 oktober 2017 11:40

Till: Matias Långbacka <matlangback@gmail.com>

God morgon gode Matias,

Ja du, inte så lätt att i skrift formulera. Alltid lättare att i klassrumssituationen fabulera :) Men här ett försök:

1)

Att jobba utifrån en total och gränslös frihet är för det första som jag ser det omöjligt och endast en illusion. Det går inte. Det vi i så fall förlitar oss på är intuitionen som i sin tur är ett hopkok av musikaliska minnen. All musik, oavsett genrer, är regelstyrd, må hända av ett icke medvetandegjort regelverk, men trots det regelstyrd.

Exempelvis har jag många gånger hört studerande här på skolan säga att de inte vill komponera musik i något "system". I stället vill de komponera "vanlig" tonal melodisk musik. Men går det att tänka sig ett mer regelstyrt system än det?

Att börja komponera med gränslös frihet som ingång tenderar antingen helt bli ett improviserat hopkok av intuitionens musikaliska minnen, alternativt fastna i små enskilda beslut, ett formlöst och riktninglöst komponerande:

vilken ton ska jag välja?
i vilken oktav ska den ligga?
vilket instrument ska spela tonen?
vilket notvärde ska den ha?
vilken nyans ska den ha?
vilken artikulation?
ska det alls vara en ton?

kanske ett ljud?
vilket ljud?
och sen då, en ny ton?
eller ett ljud?
kanske en människoröst?
ska det vara text, och i så fall vilken?
eller fonetik?

osv...

Och i varje beslut finns oändlighetens alla val!
Det blir som att bestämma sig för att utforska universum som helhet och i alla sina aspekter på en gång, i stället för att rikta stjärnkikaren mot en specifik punkt på stjärnhimlen och ställa ett antal väldefinierade frågor om just denna punkt.

2)

Pedagogiskt handlar det om att medvetandegöra detta och samtidigt hjälpa den studerande att skilja på vad som är ens musik och vad som är ens person. Hos en oerfaren musikskapare sammansmälter dessa två till ett: Musiken är en del av en själv och börjar man rota i musiken, eller kritisera musiken så rotar man i och kritiserar också personen vilket resulterar i ett slags stängt läge som det nästan är omöjligt att utvecklas i.

Den finns en rädsla för att system och regelverk, ja allt som kommer utifrån och som inte är en intuitiv del av en själv, skall förstöra något genuint i ens musik och därmed också ens eget jag eftersom de sitter ihop så tätt.

Men åter igen; vad är detta genuina? Den musik som klingar spontant i huvudet?
Enligt min mening är det allra mesta av det som sagt minnen och musikaliska erfarenheter man samlat på sig i sitt liv.

Och det där *lilla lilla* som inte är det, det som kanske faktiskt är genuint och ens personlig röst, kommer inte att förstöras för att man lär sig mer. Det kommer i stället få näring och växa sig starkare och starkare. Och kanske detta genuina en dag är stark nog för att ta över rodret i musikskapandet. I kunskap erhålls medvetenhet och frihet från det musikaliska minnet...

Däremot skulle det kvävas av det stängda läget. Den lilla genuina kreativa plantan skulle förtvina i brist på vattning och näring :)

Rent pedagogiskt tycker jag att det är lättast att uppnå detta genom att ge eleverna ett lustfyllt och lekfullt förhållande till kunskap. Och lustfylldhet och lek är i sig nycklar till musikalisk växtkraft och frihet.

Ja typ så.
Lycka till Matias,

vi hörs :)
M

[Citerad text är dold]

Tack för utförliga svar! Jag hör av mig om jag undrar något!

/Matias

[Citerad text är dold]

Bilaga 2

Workshop 1

26.10.2017

Damkör, 38 personer

Målsättningar:

- Skapa en trygg situation utan rätt och fel
- Arbeta med lyssning och handlingskraft: att ta emot och ge impulser
- Få folk att känna att de lyckas, samt att det inte är någon fara att inte lyckas
- Skapa intensiva närvarotillstånd

1. Kort föreläsning: skapa en trygg situation utan rätt och fel, prata om detta och ta upp centrala punkter ur arbetet. Berätta om förutsättningar för improvisation och om parametreringar. Försök få folk att "Play the yes-policy".

2. Meditation:

Först avslappning, sedan närvaro med blicken och lyssningen.

3. Spegel-lek: parvis

Först med rörelser, sedan med sång: försök lyssna efter just din partners sång i kakafonin. Öka svårighetsgraden genom att gradvis ta ner volymen.

4. Impuls-lek: i grupper om c:a 8

Gruppen står i en ring. Skicka runt en impuls i gruppen, först med att peka + ett ord, sedan bara ett ord, sedan bara blicken.

5. Lyssningsövning: Hela/halva kören

Slå in ett välbekant stycke utan att ge ton och låt kören lyssna sig fram till en gemensam ton.

Paus

5. Improvisation med konkret begränsning: hela kören/halva kören

Sjung på bara en ton till att börja med, utveckla sedan. Rytmisera fritt (alternativ påbyggnad: men försök hålla en puls levande: direkt då du inte hör pulsen, sjung fjärdedelar, rytmisera fritt i övrigt.) Diskutera associationer efteråt.

6. Improvisationsövning med abstrakt begränsning: hela/halva kören

Bygg på associationerna som förra övningen resulterade i: bygg en ny improvisation på något av de abstrakta motiven i den.

7. Improvisationsövning följ dirigenten: hela/halva kören/mindre grupper

Instruktören dirigerar själv med abstrakta rörelser, gruppen tolkar. Ta sedan någon ur gruppen att vara dirigent, och rotera så att alla som vill får chansen att dirigera. Sedan kan kören delas in i mindre grupper med en dirigent per grupp, där dirigenterna och grupperna improviserar samtidigt.

8. Improvisationsövning: följ inte dirigenten: hela/halva kören/mindre grupper

Samma som ovan men tvärtom.

9. Fråga om gruppen har frågor/vill göra något igen.

10. Avslutande diskussion/gallup.

Bilaga 3

Workshop 2

13.11.2017

Blandade instrument, musikhuset

Målsättningar:

- Skapa en trygg situation utan rätt och fel
- Arbeta med lyssning och handlingskraft: att ta emot och ge impulser
- Få folk att känna att de lyckas, samt att det inte är någon fara att inte lyckas
- Skapa intensiva närvarotillstånd

1. Kort föreläsning: skapa en trygg situation utan rätt och fel, prata om detta och ta upp centrala punkter ur arbetet. Berätta om förutsättningar för improvisation och om parametreringar. Försök få folk att "Play the yes-policy".

2. Meditation:

Först avslappning, sedan närvaro med blicken och lyssningen.

3. Spegel-lek: parvis

Först med rörelser, sedan med sång: försök lyssna efter just din partners sång i kakafonin. (Öka svårighetsgraden genom att gradvis ta ner volymen.)

4. Impuls-lek: i grupper om c:a 8

Gruppen står i en ring. Skicka runt en impuls i gruppen, först med att peka + ett ord, sedan bara ett ord, sedan bara blicken. Sedan med instrument: först en ton i taget, sedan två, sedan korta fragment musik. Ta ner tempot vid behov.

5. Lyssningsövning: Alla spelar bara en ton till att börja med. Rytmisera fritt (alternativt 8-del - triol - 16-del) (alternativ påbyggnad: men försök hålla en puls levande: direkt då du inte hör pulsen, spela fjärdedelar, rytmisera fritt i övrigt.) Diskutera associationer efteråt.

Paus

6. Abstrakt dirigering: alla får i tur och ordning agera dirigenter. Instruktören dirigeras först, sedan dirigerar instruktören gruppen och sedan deltagarna varandra.*

7. Improvisation med konkret begränsning: Dela ut uppgifter åt individer i gruppen, t.ex. att försöka styra musiken i en viss riktning. Börja med enklare begränsningar: alla vet vem de skall följa och den/de som leder har enkla mål som dynamiskt starkt/svagt. Gå sedan i mån och möjlighet över till svårare, t.ex. gå in på en viss taktart/ingen vet vem de skall följa.**

8. Improvisation med abstrakt begränsning: bygg på associationerna som förra övningen resulterade i: bygg en ny improvisation på något av de abstrakta motiven i den.

9. Frågor? Något som gruppen vill ta om?

10. Avslutande diskussion/gallup.

Bilaga 3

*Exempel på utförandemodeller för övning nummer 6:

1. Tematik:

1.a. Bestäm ett kollektivt ett tema på förhand

1.b. Låt dirigenten bestämma ett tema som hen skall förverkliga. Be de andra gissa temat efter övningen

** Exempel på utförandemodeller för övning nummer 7:

1. Följe John

1.a. Utse ledaren öppet

1.b. Tilldela ledaren en styrningsuppgift (mer exempel på dessa nedan)

2. Följe Vem?

2.a. Utse ledaren så att ingen i gruppen vet vem som är ledaren

2.b. Tilldela ledaren en styrningsuppgift (mer exempel på dessa nedan)^

^Det går även att låta ledaren själv välja mellan ett antal uppgifter och kombinera dem

Exempel på styrningsuppgifter/tematik:

- Starkt/svagt
- Snabbt/långsamt
- Långa toner/korta toner
- Harmonisk styrning (dur/moll/kyrkotonart)
- Registerstyrning (lågt/högt)
- Ton/noise

Bilaga 4

Workshop 3

22.11.2017

Musikhusets sångare

Målsättningar:

- Skapa en trygg situation utan rätt och fel
- Arbeta med lyssning och handlingskraft: att ta emot och ge impulser
- Få folk att känna att de lyckas, samt att det inte är någon fara att inte lyckas
- Skapa intensiva närvarotillstånd

1. Kort föreläsning: skapa en trygg situation utan rätt och fel, prata om detta och ta upp centrala punkter ur arbetet. Berätta om förutsättningar för improvisation och om parametreringar. Försök få folk att "Play the yes-policy".

2. Meditation:

Först avslappning, sedan närvaro med kroppen, blicken, lyssningen.

3. Spegel-lek: parvis

Först med rörelser, sedan med sång: försök lyssna efter just din partners sång i kakafonin. Öka svårighetsgraden genom att gradvis ta ner volymen.

4. Impuls-lek: i grupper om c:a 8

Gruppen står i en ring. Skicka runt en impuls i gruppen, först med att peka + ett ord, sedan bara ett ord, sedan bara blicken.

5. Improvisation med konkret begränsning: hela kören/halva kören

Sjung på bara en ton till att börja med, utveckla sedan. Rytmisera fritt (alternativ påbyggnad: men försök hålla en puls levande: direkt då du inte hör pulsen, sjung fjärdedelar, rytmisera fritt i övrigt.) Diskutera associationer efteråt.

6. Improvisationsövning med abstrakt begränsning: hela/halva kören

Bygg på associationerna som förra övningen resulterade i: bygg en ny improvisation på något av de abstrakta motiven i den.

7. Improvisationsövning följ dirigenten: hela/halva kören/mindre grupper

Instruktören dirigerar själv med abstrakta rörelser, gruppen tolkar. Ta sedan någon ur gruppen att vara dirigent, och rotera så att alla som vill får chansen att dirigera. Sedan kan kören delas in i mindre grupper med en dirigent per grupp, där dirigenterna och grupperna improviserar samtidigt.

9. Fråga om gruppen har frågor/vill göra något igen.

10. Avslutande diskussion/gallup.

Bilaga 5

Sammanställning

Intervjufrågor enskilda deltagare:

1. Tankar i första hand?

WS 1:

- Vad mycket man kan göra med improvisation
- Det var fritt

WS 2:

- Roligt
- Ovanligt i dagligt arbete
- Verbal övning bra = bra för teambuilding
- Svårt ibland, måste fokusera på andra sätt än vanligt
- Intressant med leda & följa konceptet
- Rolig "alla är med" anda

WS 3:

- Nyttigt, kan ta bort stress,
- Icebreaker för andra och en själv.
- Skulle vara kul att göra med bytesinstrument
- Skulle vara bra att göra i blandad grupp instrument - sångare
- Ännu mer snabba impulser
- Bra att improvisationsbegreppet redde ut

2. Vad kändes lätt/svårt att göra?

WS 1:

- Lätt: att följa dirigent
- Svårt att vara dirigent

WS 2:

- För trummis lättare att följa än att leda
- Svårt: Blixtgrejen
- Svårt: Dirigera med rörelser
- Svårt: Det som gjordes utan instrument

WS 3:

- Lätt: Fri improvisation i cirkel med stängda ögon
- Svårt: att tolka abstrakt dirigerings, att som dirigent inge trygghetskänsla

Bilaga 5

3. Var instruktionerna tydliga? Vad det något som var oklart?

WS 1:

- Överlag, ja

WS 2:

- Enhetligt ja

WS 3:

- Ja, bra att instruktören visade först

4. Lärde du dig någonting nytt (konkret)?

WS 1:

- Att hitta sitt eget mönster när det inte finns förbestämt och att kunna samspela med andra i det

WS 2:

- Mer abstrakt än konkret

- Väckte tankar kring lyssning och integration med spelande

- Påminnelser om bekanta saker: lyssning och instrumenttekniska detaljer

WS 3:

- Anknytning mindfulness - improvisation

- En ny typ sinnestillstånd

5. Vad var roligt, varför?

WS 1:

- Då vi själva var dirigenter

WS 2:

- Dirigerande

WS 3:

- Det mesta

Bilaga 5

6. Vad var olustigt, varför?

WS 1:

- Att någon måste bli dirigent var lite obekvämt, dålig instruktion på slutet

WS 2:

- Rastlös och opp i varv av meditation

WS 3:

- Lite jobbigt att kliva in i cirkeln och dirigera, blottar ens självbild

7. Var workshopen informativ?

WS 1:

- Ja, bra intro, tydligt.

7. Kommer ni att ha nytta av det vi gjorde i ert vanliga musikerliv?

WS 2:

- Ja, vissa saker kan associeras till tillämpas i riktiga situationer
- Vore bra att utsättas för dessa situationer, workshopen gav nycklar till detta
- Bra idéer för undervisning
- Uppmärksammande av kommunikation, att hitta på nya saker snabbt

WS 3:

- Bra avslappning i början
- Går att använda för att vässa lyssning i pedagogiska syften

8. Var workshopkonceptet övertygande?

WS 1:

- Ja, naturlig kausalitet, bra med mycket rörelse, bra variation

WS 2:

- Skulle kunna vara bra att blanda instrument och icke-instrumentövningar

WS 3:

- Bra upplägg/struktur

Bilaga 5

9. Skulle du vilja vara med på fler workshops i den här stilen?

WS 1:

- Ja, enhetligt

WS 2:

- Enhetligt ja

WS 3:

- Enhetligt ja.

Bilaga 6

Svar från ensembleledare

1. Tankar i första hand?

WS 1:

- Se vad som hände med ensemblen; påtaglig frigjord energi, deltagarna gick utanför sina ramar.
- Öppnade upp nya sätt att lyssna.

WS 2:

- Datainsamling
- Kulturskillnad fi-sve
- Tala tydligt, med hög röst

WS 3:

- Intressant och givande samt frigörande workshop.
- Jag tror absolut att workshopen gjorde gott. Det är nyttigt att få improvisera tillsammans som grupp för att sedan på egen hand kunna improvisera vidare med nya idéer och tvärtom. Workshops tillsammans med andra brukar dessutom inspirera till att jobba vidare mot nya (eller gamla) mål.

2. Var workshopen till nytta för gruppens/individernas rutinverksamhet?

WS 1:

- Absolut: återanvändning av begrepp: spegel mm.
- Går att anknyta till workshoppens aktiviteter.

WS 2:

- Ja, den kompletterar huvudverksamheten

WS 3:

- Mycket till nytta att producera ljud utan att tänka på sångtekniken. Höra andras klanger.

3. Tror du att ni kommer att fortsätta improvisera i den här gruppen i framtiden?

WS 1:

- Antagligen inte. Finns inte plats i ordinarie verksamhet, kanske under övningshelger etc.
- Gav instruktören idéer om punktinsatser (övningsmässigt).

WS 3:

- Ja, på ett eller annat sätt fortsätter nog improvisationen.

Bilaga 6

3. Var konceptet anpassat för gruppen?

WS 2:

- Jobba mer på individuellt plan om det är lämpligt
- Bra upplägg, svårt att kritisera
- Bra tempo

4. Vad konceptet anpassat för gruppen?

WS 3:

- Man kunde göra mera krävande saker med just den här gruppen. Svårt att veta på förhand. Från andra sidan var det låg tröskel att prova.
- 4. Var konceptet anpassat för gruppen?
- Konceptet passade mycket bra för gruppen. Övningarna hade bra uppbyggnad och ledde naturligt vidare till nästa övning.

WS 1:

- Inte för svårt och inte för lätt. Svårigheten ligger i avsaknaden av självdistans hos vissa.
- Bra med grupprotation.

4. Fick du idéer för din egen gruppundervisning?

WS 2:

- Ja, men inte konkret

Bilaga 7

Handuppräkningsfrågor, improvsationsworkshops hösten 2017

Grupp->	1. 38 pers, kör				2. 5 pers, instrumentalister				3. 10 pers, solosångare				Medeltal	
	Jakande	Nekande	% Jakande	% Nekande	Jakande	Nekande	% Jakande	% Nekande	Jakande	Nekande	% Jakande	% Nekande	% Jakande	% Nekande
1. Jag hade roligt	36	2	95,00%	5,00%	5	0	100%	0%	10	0	100%	0%	98%	2%
2. Jag kände mig intensivt närvarande i något skede av workshopen	34	4	89,00%	11,00%	5	0	100%	0%	9	1	90%	10%	93%	7%
3. Jag har en ökad förståelse för vad improvisation är	29	9	76,00%	24,00%	4	1	80%	20%	10	0	100%	0%	85%	15%
4. Workshopsinnehållet är till nytta för min/vår vanliga musikverksamhet	34	4	89,00%	11,00%	5	0	100%	0%	9	1	90%	10%	93%	7%
5. Jag kände mig utanför	3	35	8,00%	92,00%	0	5	0%	100%	1	9	10%	90%	6%	94%
6. Jag kände att jag lyckades med någonting	31	7	82,00%	18,00%	4	1	80%	20%	9	1	90%	10%	84%	16%
7. Jag kände mig accepterad av andra i situationerna	35	3	92,00%	8,00%	5	0	100%	0%	10	0	100%	0%	97%	3%
8. Jag kunde acceptera mig själv i situationerna	33	5	87,00%	13,00%	5	0	100%	0%	8	2	80%	20%	89%	11%