

Musikalisk improvisation

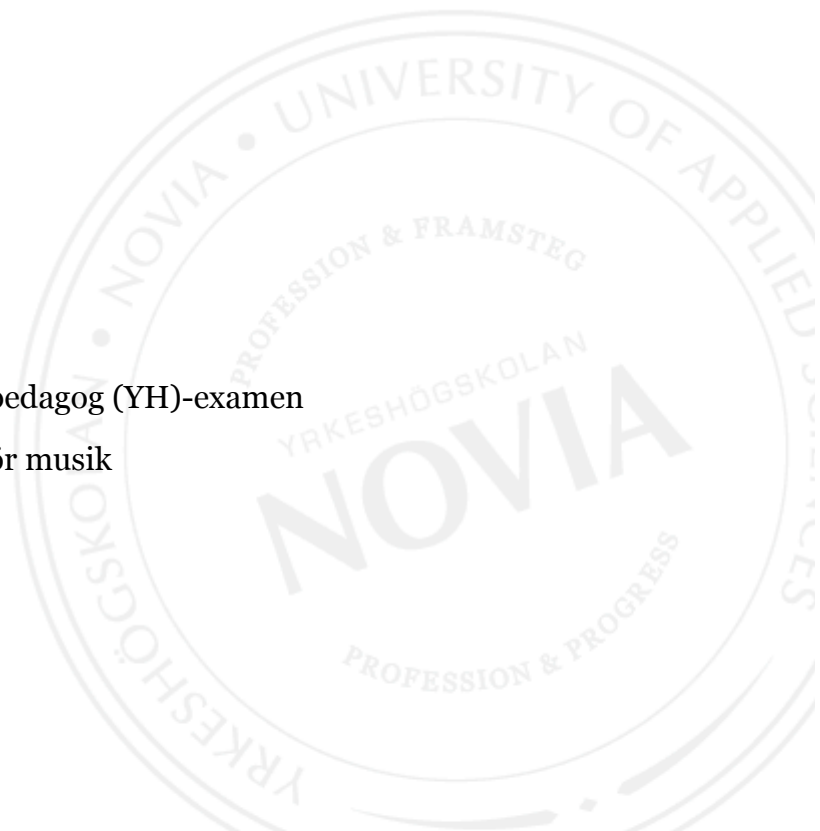
En jämförelse mellan olika genrer och kulturer

Benny Ojala

Examensarbete för musikpedagog (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för musik

Jakobstad 2013



EXAMENSARBETE

Författare: Benny Ojala

Utbildningsprogram och ort: musikpedagog, Jakobstad

Inriktningsalternativ/Fördjupning: rytmisk musik

Handledare: Kaj Ahlsved, Stefan Lindblom

Titel: : Musikalisk improvisation: en jämförelse mellan olika genrer och kulturer

Datum: 2.5.2013

Sidantal: 31

Bilagor: -

Abstrakt

Syftet med examensarbetet är att identifiera och beskriva likheter, olikheter och utmärkande drag i musikalisk improvisation i olika genrer och kulturer. Examensarbetet fokuserar på västerländsk klassisk musik, klassisk indisk musik, klassisk iransk musik och jazz. Jag gör jämförelser för att besvara följande frågeställningar:

- Vilka musikaliska element kännetecknar en god improvisation?
- Vilka likheter finns i beskrivningen av improvisation inom olika kulturer och genrer?
- Vilka olikheter finns i beskrivningen av improvisation inom olika kulturer och genrer?

För att besvara forskningsfrågorna har jag valt att göra en litteraturstudie. Forskningsansatsen är hermeneutisk-fenomenologisk.

Forskningsresultatet visar att begreppet improvisation är svårdefinierat och att dess innebörd kan variera inom olika genrer och kulturer. Studien visar vidare att det finns flera sätt att närma sig improvisation. Ett av dessa är att smycka ut ett redan existerande tema. Denna typ av improvisation finns i samtliga genrer och kulturer som finns representerade i studien. En god helhet är det viktigaste kännetecknet för en god improvisation men exakt vad helheten bör innehålla är svårt att definiera. Improvisation uppträder alltid i en kontext och om kontexterna påminner om varandra är det även sannolikt att improvisationen som sker i den har gemensamma drag och vice versa.

Språk: svenska

Nyckelord: musik, improvisation, klassisk musik, indisk musik, iransk musik, jazz

BACHELOR'S THESIS

Author: Benny Ojala

Degree Programme: music pedagogue, Jakobstad

Specialization: rhythmical music

Supervisors: Kaj Ahlsved, Stefan Lindblom

Title: Musical improvisation: a comparison between different genres and cultures

Date: 2.5.2013

Number of pages: 31

Appendices: -

Abstract

The purpose of the study is to identify and describe similarities, differences and distinguishing features in musical improvisation in different genres and cultures. The study focuses on western classical music, classical indian music, classical iranian music and jazz. I compare these to answer the following questions:

- Which musical elements are found in a good improvisation?
- Which similarities are found in the description of improvisation in different genres and cultures?
- Which differences are found in the description of improvisation in different genres and cultures?

To answer these questions I've chosen to do a literature study. My research approach is hermeneutical-phenomenological. Hermeneutics study texts by interpreting them while phenomenology focuses on describing.

The results show that improvisation is a concept that is difficult to define and that its meaning can vary. The results suggest that improvisation can be approached in a number of ways. One approach found in all genres and cultures mentioned in this study is the praxis of ornamenting a theme. It's difficult to pinpoint specifically what makes an improvisation good, and a number of things can lead to an overall good improvisation. The improvisations are likely to have similar characteristics if the context in which they appear also is similar.

Language: swedish Key words: music, improvisation, classical music, indian music, iranian music, jazz

Innehållsförteckning

1 Bakgrund	1
2 Metod.....	2
2.1 Syfte.....	2
2.2 Forskningsansats och forskningsmetodiska överväganden.....	4
2.3 Tidigare forskning.....	5
2.4 Begreppsdefinitioner.....	6
2.5 Disposition	7
3 Improvisation	8
3.1 Improvisation i västerländsk klassisk musik.....	9
3.2 Improvisation i klassisk indisk musik.....	12
3.3 Radif – utgångspunkten för improvisation i klassisk iransk musik	14
3.4 Aspekter på improvisation i jazz	15
3.5 Sammanfattning.....	17
4 Improvisatörens relation till åhörarna.....	20
5 Improvisation i undervisningen	21
5.1 Klaviaturspel under barocken	21
5.2 Undervisningen i klassisk indisk och klassisk iransk musik.....	22
5.3 Undervisning i Jazz	24
5.4 Sammanfattning.....	25
6 Resultat.....	26
6.1 Reflektioner och förslag till fortsatt forskning.....	28
Källförteckning	30

1 Bakgrund

Under min karriär både som musiker och elev har jag hört improvisation förklaras med uttrycket *komposition i stunden*. Längre accepterade jag detta som ett faktum. Vad annat kan egentligen improvisation vara? I takt med att mitt eget musicerande och musikaliska kunnande har utvecklats har jag börjat ifrågasätta det tidigare så självklara begreppet *komposition i stunden*. En orsak är att jag har noterat väsentliga skillnader i mitt personliga sätt att arbeta beroende på om det handlar om improvisation eller komposition. Vidare har jag också märkt, på ett personligt plan, att den mentala inställning som leder till bra improvisationer kan vara väldigt olik den som leder till bra kompositioner. Dessa observationer har gjort mig nyfiken. Kan det vara så att improvisationen styrs av andra processer än de som styr komposition?

Min personliga uppfattning om improvisation kommer från det i västerländsk populärmusik allmänt förekommande solot. Improviserade solistiska inslag finns i de flesta västerländska populärmusikstilarna. De är dock inte alltid improviserade utan kan vara helt skrivna. Oftast är kompositionen i fokus och ett solo ses som en del av stycket som alltid uppträder på samma ställe och har en bestämd längd. Bland artister som prioriterar det solistiska inslaget kan dock förhållandet vara omvänt; kompositionen fungerar som en grund för improvisationen. Min första medvetna kontakt med improvisation kom via gitarrsolon i rocklåtar och även i de fall där de var skrivna på förhand kom de för mig att representera en möjlighet att visa min egen personlighet i musiken. Genom vidare studier och diskussioner med andra musiker fördjupades mina perspektiv och begreppet improvisation växte och blev ännu mera intressant. Denna insikt om att det finns många perspektiv på improvisation ligger till grund för min forskning. Som musiker är jag medveten om att min egen improvisation ändras beroende på hur jag närmar mig den. Därför är det intressant att hitta nya infallsvinklar som kan tillföra något nytt till mitt eget musicerande. Viljan är lära mig mera har gjort att jag har valt att skriva mitt examensarbete om ämnet.

2 Metod

Detta kapitel innehåller forskningens syfte och frågeställningar. Jag gör också forskningsmetodiska överväganden samt presenterar den för avhandlingen aktuella forskningsansatsen.

2.1 Syfte

I min forskning kommer jag att se på improvisation i olika genrer och kulturer samt de särdrag inom dessa som är utmärkande. Genom att identifiera dessa drag kan jag jämföra skillnader och likheter. Musik har utvecklats i olika regioner under långa tidsperioder vilket har utvecklat intressanta och, i många fall, väldigt hörbara särdrag. Detsamma kan sägas om genrer, vilka kan ha utvecklat tydliga särdrag trots att de har fått sina grundförutsättningar från samma musiktradition.

Syftet med min forskning är att identifiera och beskriva olika aspekter av musikalisk improvisation och jämföra dessa. De mera musiktekniska skillnaderna mellan olika kulturer och genrer finns beskrivna i åtskilliga böcker. Huruvida det finns signifikanta skillnader inom själva improvisationen beskrivs ofta inte djupare utan stannar vid konstaterandet att improvisationselementet antingen saknas eller finns med. I min forskning ligger fokus på eventuella skillnader i hur improvisationen behandlas och, kanske ännu viktigare, om fenomenet improvisation faktiskt är samma fenomen oavsett kultur eller genre. Stephen Blum menar att den västerländska musikaliska aktiviteten de senaste 200 åren har kunnat kategoriseras som antingen *komposition* eller *framförande*. *Improvisation* innehåller bägge delarna vilket gör den svår att kategorisera. (Blum 2009, s. 239). Begreppet improvisation är alltså inte så lättdefinierat som det kan verka vid första anblicken.

Mitt mål är att identifiera vilka element och infallsvinklar som finns i den musikaliska aktivitet som beskrivs med termen improvisation. Sedan vill jag jämföra mina fynd med varandra för att besvara dessa frågeställningar:

- Vilka musikaliska element kännetecknar en god improvisation?
- Vilka likheter finns i beskrivningen av improvisation inom olika kulturer och genrer?
- Vilka olikheter finns i beskrivningen av improvisation inom olika kulturer och genrer?

Den första frågeställningen syftar på vad som upplevs som en bra improvisation. Denna fråga är sedd ur musikerns perspektiv. Det handlar alltså om ett inifrånperspektiv. Jag försöker beskriva den uppfattning som råder inom en specifik genre eller kultur från personer inom den aktuella kulturens eller genres synvinkel. Den första frågeställningens svar representerar vilka musikaliska element som är avgörande för att en improvisation ska ses som lyckad. Vidare kommer olika kulturer och genrers prioriteringar gällande improvisation i fokus, och det går att jämföra till vilken grad de påminner om, eller avviker från varandra. Denna frågeställning beskriver ett konstnärligt perspektiv och ger läsaren en uppfattning om improvisationens helhet.

De två andra frågeställningarnas syfte är att identifiera likheter och olikheter i olika genrers och kulturernas sätt att behandla improvisation. Genom att jämföra dessa kan jag se huruvida termen improvisation beskriver samma process eller om det kan handla om olika fenomen. Improvisation är ett svårdefinierat begrepp och därför anser jag att det är lättare att komma till en slutsats genom att jämföra delområden som lättare kan beskrivas och analyseras.

Min studie beskriver alltså improvisation på två nivåer: dels helheten ur ett konstnärligt perspektiv, dels delområden som kan beskrivas mera konkret.

2.2 Forskningsansats och forskningsmetodiska överväganden

I forskningen använder jag en hermeneutisk-fenomenologisk forskningsansats. Hermeneutiken är en forskningsansats som studerar texter genom att tolka dem. Ett huvudtema för hermeneutiker är att förståelse inte kan ske om inte en del av en text sätts in i ett sammanhang. Det går också att vända på detta argument. Helheten, som består av delar, kan endast förstås om delarna studeras var för sig. Dessa argument ligger till grund för den hermeneutiska cirkeln som innebär att forskaren konstant fördjupar sin förståelse av bägge delarna vartefter de blir belysta på en djupare nivå. Improvisation innehåller många olika element som alla bidrar till en helhet. Detta måste forskaren beakta för att få en djup förståelse. (Alvesson & Sköldberg 1994, s. 115–116).

Fenomenologin fokuserar på att beskriva. Målet är att presentera information utan att egna omtolkningar sker. Forskaren sätter sin egen förståelse av ämnet åt sidan för att så långt som möjligt beskriva den världsbild som återges av källan. Ett problem kan vara att det är svårt att beskriva något utan att någon form av omtolkning sker. (<http://infovoice.se/fou/bok/kvalmet/10000009.shtml> 25.2.2013).

I en litteraturstudie sker alltid en viss tolkning. Mitt mål är att beskriva källans världsbild så rättvist som möjligt, men det sker automatiskt en viss tolkning när jag jämför olika källor. Det finns alltid en risk att nyansskillnader uppkommer. För att presentera åsikterna så korrekt som möjligt har jag försökt sätta mig in i de, för mig, obekanta musikkulturerna genom att läsa även material som inte är direkt relaterad till forskningen. Detta representerar det hermeneutiska arbetssätten och jag upplever att min förståelse har fördjupats. En fördel med intervju är möjligheten att be om förtydligande svar om innebörden inte är klar. Med intervju som metod skulle det ha varit lättare att med säkerhet representera informantens världsbild. Orsaken till att jag ändå har valt att göra en litteraturstudie är att jag anser att det är viktigt att åsikterna som representeras i forskningen kommer från källor som behandlar ämnet på hög nivå. Om jag hade valt att genomföra intervjuer av lokala musiker hade förhållandet mellan olika kulturer och genrer varit kvalitativt obalanserat. Jag vill poängtera att de allra flesta av mina källor är baserade på intervjuer där informatörens åsikter återges som citat. Detta innebär att

informatörens svar inte har tolkats annat är i transkriptionen och översättningen. Det är dock viktigt att inse att även översättning är en tolkning.

Dan Lundbergs och Gunnar Ternhag skriver i sin bok *musiketnologi – en introduktion* skriver författarna att det finns två slags musikanalys. Dessa är stil- och verkanalys. Stilanalysens syfte är att identifiera och kategorisera musikstycken medan verkanalysen studerar ett specifikt verk. Båda analyserna kan undersöka musikens interna beståndsdelar, exempelvis rytmik, harmonik, teman och liknande, även om de studerar dessa med olika intentioner. (Lundberg & Ternhag 2002, s. 94).

Enligt min mening fungerar stil- och verkanalys ypperligt i västerländsk musik, främst i de stilar som brukar benämnas med paraplybegreppet klassisk musik. Verkanalysen förutsätter att det finns ett verk att utgå från vilket inte alltid är fallet i improviserad musik. Även då improvisatörer tydligt rör sig inom en stil är det värt att fundera över om förhållandet mellan stilens särdrag och improvisatörens personliga stil är viktigare än strikt stilspecifika aspekter. Båda analysmetoderna utgår från att musiken har makt över musikern och inte tvärtom.

2.3 Tidigare forskning

Det finns väldigt mycket publicerad litteratur om musikalisk improvisation. Ofta handlar det om läroböcker; hur man kan lära sig att improvisera utgående från diverse verktyg som är viktiga för stilen. Ett exempel på sådan litteratur är *Jazz Guitar: The Complete Jazz Guitar Method* av Jody Fisher (1995). Det finns många olika infallsvinklar och det är också vanligt med böcker som beskriver en specifik musikers sätt att improvisera och den tankevärld han eller hon rör sig i, till exempel *Rytmi Elää* av Teemu Viinikainen (2009). Denna typ av böcker uppmanar ofta läsaren att anpassa det undervisade stoffet till sin egen spelstil, men utgår från författarens personliga världsbild. I båda fallen handlar det om teknisk information och även om samma bok kan representera olika stilar sägs vanligtvis inte speciellt mycket om fenomenet improvisation i sig. Det görs dock i princip alltid skillnad på *komposition* och *improvisation*. Dessa två termer återkommer jag till åtskilliga gånger.

Ibland har jag också stött på musikalisk improvisation i böcker med ett mera sociologiskt perspektiv. I Dan Lundberg och Gunnar Ternhags bok *Musiketnologi* (2002) nämns termen improvisation fem gånger utan att någon gång gå djupare in på vad begreppet innefattar. I dessa sammanhang behandlas improvisation som ett självbeskrivande begrepp och fokus ligger på kontexten i vilken improvisationen sker.

En musiker som improviserar är förstås påverkad av sin omgivning och den syn som råder i just den omgivningen. Jag tror att en musiker kan få ut mycket av att utvidga sin förståelse för begreppet improvisation. Om inte annat är det intressant att inse att begreppet inte är så enkelt definierat som det kan verka. Litteratur som handlar om improvisation med fokus på själva improvisationsprocessen är ovanlig. Ännu ovanligare är litteratur som ser på denna process i flera olika kulturer för att sedan jämföra dessa. Detta faktum motiverar denna forskning. Egentligen har jag bara hittat en bok som har en liknande infallsvinkel och det är boken *Improvisation* av musikern Derek Bailey (1992). Det kan vara värt att notera att boken är baserad på intervjuer, vilket gör att läsaren tar del av andra synsätt än Baileys egna. I forskningen har jag försökt att undvika musikteknisk information, men i en del fall är denna information viktig för läsarens förståelse. I dessa fall försöker jag ge en bakgrund som läsaren kan relatera till.

2.4 Begreppsdefinitioner

I forskningen använder jag några begrepp som det är skäl att förklara närmare. En definition av dessa är nödvändig för att garantera att forskaren och läsaren har samma förståelse.

Kultur syftar på en större helhet: en världsbild, ett samhälle, ett livsmönster eller en likriktad medvetenhet (Lundberg & Ternhag 2002). Ordet kultur kan ha olika betydelser, varav en avser *de estetiska konsterna*, där musik ingår (Lilienstam 2009). Det är detta smala område i samverkan med det vidare begreppet jag syftar på med begreppet kultur. Jag använder ordet för att beskriva en musikkultur som uppträder i ett större sammanhang, ofta ett land eller ett samhälle. Med begreppet kultur syftar jag alltså på en musikkultur som representerar ett större sammanhang; en kultur som finns inom det vidare begreppet kultur.

Begreppet *genre* syftar, förutom den inom genren förekommande musiken, även på annat som till exempel en viss typ av textinnehåll, beteende och utseende (Lilienstam 2009). Innehållet i olika genrer varierar, men ordet syftar alltså på en slags livsstil i vilken musiken uppträder. På detta vis liknar genre och kultur varandra. Skillnaden är att genre är ett mindre begrepp. Flera genrer ryms inom en kultur, till exempel kan jazz och hiphop representera genrer som uppträder sida vid sida i samma västerländska kultur.

Med *stil* avser jag musik som kan kopplas till en viss tid, plats, funktion, social gruppering eller en enskild musikers sätt att spela (Lilienstam 2009). I forskningen används ordet stil i två bemärkelser. Den första syftar på en musikers personliga stil, det vill säga en enskild musikers karaktäristiska sätt att spela som känns igen av andra på grund av vissa utmärkande drag. Den andra betydelsen används för att beskriva en specifik inriktning som uppträder inom en genre eller kultur, exempelvis bebop (stil inom jazz) och thrash metal (stil inom rock).

När jag syftar på flera olika kulturer, genrer och stilar i forskningen använder jag *genrer och kulturer* som samlingsnamn. Orsaken till att jag lämnar bort *stilar* beror enbart på att jag ansåg att språket blir smidigare med bara två begrepp. I forskningen, förutom när jag skriver om en musikers personliga *stil*, är begreppet stil synonymt med *genre*.

2.5 Disposition

I följande kapitel presenteras det material som ligger till grund för forskningen och presenterar synpunkter som är viktiga för forskningens frågeställningar. Jag har valt att begränsa forskningen till fyra typer av musik där improvisation förekommer, även om angränsande stilar kan nämnas i bisatser. Dessa är västerländsk klassisk musik, klassisk indisk musik, klassisk iransk musik och jazz. Jag koncentrerar mig på de perspektiv som på något sätt är specifikt för genren eller kulturen i fråga och kan knytas till improvisationsaspekten. Detta innebär alltså att en genre eller en kultur kan ha många intressanta särdrag som inte är starkt kopplade till improvisationen. Dessa tas som regel inte upp, men ibland krävs lite bakgrund för att bättre förstå kontexten inom vilken improvisationen uppträder. Huruvida något

påverkar eller inte påverkar improvisationen kan vara svårt att avgöra eftersom alla delområden oftast uppträder tillsammans. Studien kommer att läsas av människor som är bekanta med de västerländska musiktraditionerna, vilket motiverar en djupare beskrivning av icke-västerländska kulturers musiksyn och de ramar inom vilka improvisationen äger rum.

I kapitel fyra beskriver jag improvisationens relation till åhörarna och huruvida denna är viktig för improvisationen. I kapitel fem behandlar jag undervisningsaspekter. Dessa är viktiga därför att de ger en bild av hur man närmar sig improvisation i olika genrer och kulturer. Genom att se på undervisningen får läsaren också en inblick olika förhållningssätt som är av betydelse för den större helheten. Samma argument kan återopas för kapitlets övriga rubriker. Flyktigt kan det verka som att jag beskriver något som inte är aktuellt för forskningens frågeställningar, men som ger läsaren viktiga insikter om den aktuella genren eller kulturens förhållande till improvisation och musikerns roll i musiken.

I kapitel sex återkommer jag till forskningens frågeställningar. Information som är relevant för frågeställningen i fråga tas upp och kan då jämföras för att peka på likheter och skillnader.

3 Improvisation

Författaren Stephen Blum förklarar i en artikel att under de senaste 200 åren har den västerländska musikerns aktivitet kunnat delas in i två kategorier: *komposition* och *framförande*. *Komposition* syftar på ett stycke skrivet för att framföras vid ett senare tillfälle medan *framförande* syftar på framförandet av ett stycke som har lärts in i förväg. Improvisation, ofta definierad som *komposition i nuet* eller *komposition i framförandet*, hamnar enligt termerna som har använts för definitionen i båda kategorierna. Detta är paradoxalt eftersom *komposition* och *framförande* ses som olika aktiviteter. (Blum 2009, s. 239).

Bruce Ellis Benson tar upp dessa aspekter i boken *The Improvisation of Musical Dialogue*. Enligt Benson är problemet med improvisation att den inte passar prydligt in i det system som vanligtvis används för att förklara musikskapande. *Framförande* kan beskrivas som en tolkning av något som redan finns medan improvisation syftar på något som inte fanns innan presentationen. Benson skriver vidare att improvisation inte heller kan ses som en verklig komposition. Improvisation saknar den överlagda och förutbestämda karaktär som definierar ett stycke. Improvisationen saknar även den beständighet som en komposition förutsätts ha. Detta har ändrats något på grund av inspelningar av improviserad musik men en fonetisk existens av ett improviserat solo har inte samma ställning som ett nedskrivet stycke. (Benson 2003, s. 24–25)

Improvisation är ett svårdefinierat begrepp, vilket också innebär att betydelsen kan variera inom olika genrer och kulturer. För att bättre förstå begreppet improvisation är det därför viktigt att se på dess roll i olika kontexter.

3.1 Improvisation i västerländsk klassisk musik

Klassisk musik, även kallad västerländsk konstmusik, syftar på musik som har sina rötter i västerländsk sakral och sekulär musik. Denna europeiska konstforms främsta särdrag jämfört med andra musiktraditioner är dess användning av notation.

Charlotte Mattax Moersch skriver i artikeln *Keyboard improvisation in the baroque period* att improvisation hade en mycket viktig roll under barockperioden. Tävlingar i klaviaturimprovisation mellan kända musiker förekom, vilket ger en bild av uppskattningen för god improvisation. Improvisatörens roll kunde till och med vara större än kompositörens och det var improvisatörens uppgift att improvisera melodiska utsmyckningar och ackompanjemang baserad på kompositörens generalbas. (Mattax Moersch 2009, s. 150–167).

Cembalisten Lionel Salter berättar i en intervju med Derek Bailey att musiken som fanns skriven fungerade som en slags minnesanteckning: ett skelett varpå musikern förväntades fylla ut det skrivna materialet med diverse ornament. Salter berättar också att barockperiodens kompositörer förväntades uppföra sina verk

själva och på grund av tidsbrist hände det att de skrev ner endast det som de behövde för att komma ihåg vad som skulle hända var. Resten improviserades. (Salter i Bailey 1992, s. 20–21).

Bailey frågar om den tidens musikers syn på improvisation och om den var en medveten speciell del av deras musicerande. Salter menar att allt var en del av framförandet och att de knappast separerade improvisationen från andra aspekter av musicerandet. Salter förklarar att cembalistens roll var mycket mer än att bara fylla ut harmoniken och hålla ihop ensemblen. Kompositören skrev endast en baslinje med generalbasbesiffring. Harmoniken kunde också vara underförstådd. Det var klaviaturspelarens roll att skapa musikalisk mening som passade in i stilen och strukturen samt att ha en stimulerande effekt på ensemblens andra musikers skapande, vilka i sin tur inspirerade klaviaturspelaren. Allt skedde utifrån anteckningar som endast bestod av ackord. (Salter i Bailey 1992, s. 21).

Det bör nämnas att tillämpningen av generalbas varierade mycket. Man gjorde skillnad på dess användning i sakral stil och i opera-, kammar- och orkesterstil. Vidare fanns regionala skillnader och de två nationella huvudstilarna italiensk och fransk stil. (Bailey 1992, s. 22).

Efter barocken började improvisationen sakta försvinna i den klassiska västerländska musiken. Enligt Bailey verkar detta ha skett samtidigt som dirigentens roll ökade. Bailey kallar dirigenten *kompositörens ombud* som har lagen, i form av ett partitur, i sin hand och på så sätt total makt över musiken. (Bailey 1992, s. 20).

Notationens utveckling har också bidragit till att improvisationens roll begränsades (Bailey 1992, s. 59). Jacques Charpentier förklarar att tidig notation främst fungerade som en slags guide för musikern, som för övrigt hade en bakgrund baserad på muntliga traditioner (Charpentier i Bailey 1992, s. 59). Allt eftersom notationen blev mera sofistikerad försvann improvisationen och synen på den uppträdande artisten ändrades.

Bruce Ellis Benson skriver i boken *The Improvisation of Musical Dialogue* att normen i 1900-talets början var att dela in musikalisk aktivitet i *komposition* och *framförande*. Kompositören Aaron Copland menade att artisten var en slags mellanhand som existerade för att tjäna kompositören. Igor Stravinskij ansåg att artisten strikt ska följa kompositörens explicita vilja och inte göra något som faller utanför hans eller hennes befallning. Det är alltså tydligt vem som bestämmer. (Benson 2003, s. 12–13). Kompositörernas åsikter representerar en åsikt som var allmän i början av 1900-talet och illustrerar en väsentlig skillnad från den syn som rådde under barocken.

Från och med 1950-talet har improvisation åter fått en plats i den klassiska musiken och detta beror främst på en utvidgning av notationens roll. Den amerikanske kompositören Earl Browne övergav den traditionella notationen till förmån för grafer. (Bailey 1992, s. 59).

Kompositören Morton Feldman förklarar att ljud sätts in i ett visuellt förhållande till det som finns runt omkring. Tid indikeras inte med rytm utan musikerna följer stämmornas notering i förhållande till varandra. (Feldman i Bailey 1992, s. 60).

Earl Brown skriver i partituret till sin stråkkvartett, skriven 1965, att den övergripande formen är fixerad men att han har lämnat utrymme för en viss flexibilitet i de inre strukturerna. I en intervju med Bailey förklarar Brown att relationen mellan rytm och tonhöjd indikeras i grafen. Alla fyra stämmor finns med i varje stämma så att musikerna kan följa med visuellt. Styckets sista del är mera radikal. Där har varje musiker tio eller åtta händelser, åtskiljda med punkterade linjer, som han eller hon får spela när som helst, med valfri ordning och snabbhet. Stycket står i fokus och musikerna följer kompositörens riktlinjer. Detta för att garantera att stycket, även med en viss improvisation, representerar kompositörens ambitioner (Bailey 1992, s. 61).

Browne menar att musikernas framförande är helt hans ansvar, precis på samma sätt som om stycket hade varit helt noterat, men att han ger en inbjudan åt musikerna att vara delaktiga. Browne vill inte heller att det blir stilistiska kollisioner och anser att det är hans ansvar att ge instruktioner så att detta inte sker. Vidare menar Browne att många klassiska musiker saknar självförtroendet att improvisera

och att det är viktigt att ge dem material att utgå från. Annars skulle de börja citera den repertoar de kan bäst och Browne försöker utmana musikerna att gå förbi sina vanor. (Bailey 1992, s. 63).

3.2 Improvisation i klassisk indisk musik

Derek Bailey skriver i boken *Improvisation* att den indiska klassiska musiken kan indelas grovt i nordindisk och sydindisk musiktradition. Improvisation återfinns i båda traditionerna men står enligt Bailey mera i fokus i den nordindiska (hindustani) traditionen. På grund av att området har både muslimska och hinduistiska kulturer har utvecklingen lett till att musiken har fått en strikt musikalisk roll i motsats till att vara bunden till religion. Detta innebär att musiken i norr har antagit en mera äventyrlig riktning medan den sydindiska (karnatisk) generellt är mera strikt. (Bailey 1992).

Ramen för improvisation i klassisk indisk musik är *raga*, skriver Bailey. Intervallen och den rytmiska cykeln som används är variabel. Oktaven delas in i sju delar som kallas *svara*. *Svara* i sin tur delas in i *sruti*, som är det minsta intervallet och ses som det viktigaste enskilda elementet i indisk musik. Det finns 22 *sruti* i en oktav. Varken *svara* eller *sruti* är fasta enheter. En *svara*, ofta jämförd med det västerländska begreppet skala, väljs ut och *sruti* agerar som en satellit runt *svara*. *Tala* är den rytmiska cykeln som fungerar som en grund där rytmisk variation sker över ett betstämt antal slag (*matra*). Underdelningen av *tala* kan vara mycket komplex. *Laya* syftar på den drivande kraften som för musiken framåt. Västerländsk musikterminologi saknar något ord som exakt förklarar *laya*. *Laya* är musikens puls och vår närmaste motsvarighet hittas kanske i den västerländska populärmusiken – groove, swing, rock, ride och motsvarande. (Bailey 1992).

Bailey beskriver vidare hur själva *raga* kan delas in i två delar. Först kommer *alepa* där de aktuella *svara* spelas och dominerande toner väljs. Melodiska mönster etableras och farten ökar. En puls introduceras men ingen *tala*. Under den andra delen, *gat*, introduceras *tala* och ragans melodi. Dialogen mellan musikerna intensifieras och en rörelse mot högre register sker. (Bailey 1992).

Raga ger grundmaterialet och vissa standardiserade sätt att behandla materialet. Improvisationen sker utgående från detta grundmaterial. Helheten kan beskrivas som flytande och en *raga* får sin slutliga form först när den är avslutad. (Bailey 1992).

Det finns inga strikta bestämmelser för att avgöra om en improvisation är bra. Jasani förklarar att det handlar om en kombination av *tempo – vad som händer innan – vad som kommer efter – instrumentets ton – den specifika ton som man får ur instrumentet i ett visst ögonblick – stämningen som skapas – kanske en fras som inte nödvändigtvis är ny men placerad i ett annat sammanhang* (Jasani i Bailey 1992, s. 10). När Bailey frågade Jasani om musiker tillför mera eget material allt eftersom de utvecklas har Jasani svårt att förstå Baileys tankesätt och förklarar att hela saken är ens egen och att hela framförandet ses som en personlig tolkning av *raga*. Jasani berättar vidare att musiker vill ha så mycket frihet som möjligt utan att förstöra grundegenskaper hos en *raga*, och att detta leder till att en *raga* ändras över en längre tid. Om man jämför en nutida *raga* med dess historia visar det sig att den har ändrats med tiden. (Jasani i Bailey 1992, s. 10–11).

I den sydindiska traditionen görs skillnad på *kalpita* och *kalpana*, komponerad respektive improviserad musik. Dessa termer uppfanns under tidigt 1900-tal och är alltså en relativt ny indelning. I praktiken finns båda elementen med i varierande proportioner och uppdelningen i komponerad och improviserad är artificiell. I gamla källor nämns inte improvisation som ett specifikt område. En indikation finns dock i en skrift från 1200-talet där det nämns att vissa aspekter av framförandet är musikerns ansvar snarare än kompositörens. Det bör nämnas att kompositören och musikern ofta var samma person. (Nooshin & Widdess 2006, s. 2).

Även om improvisation är ett begrepp som finns i den indiska musikerns vokabulär är det svårt att skilja på stoff som är skrivet på förhand och stoff som är improviserat. Notera att *skriven musik* i Indien generellt syftar på musikteoretisk litteratur och är en företeelse som allmänt ses separat från praktiskt utövning. (Bailey 1992, s. 10).

3.3 Radif – utgångspunkten för improvisation i klassisk iransk musik

Radif är en samling av ca 270 korta musikstycken som musiker inom iransk klassisk musik memorerar och som sedan används som grund för improvisation. Radif består av tolv *dastgah*: varje *dastgah* består av ungefär lika många *gusheh*. *Dastgah* kan jämföras med västerländska modi och *gusheh* är melodier med en specifik tonalitet och karaktäristiska motiv. Varje *dastgah* har en *daramad*, som är en *dastgahs* första och mest karaktäristiska del, vilken musikern ofta refererar till. Alla delar som ingår i *radif* utgör sedan grunden för improvisation. (Nettl 2009, s. 185).

Förhållandet mellan memorerad *radif* och kreativt framförande varierar mellan olika *gusheh*. I en del är framförandet närmast en tolkning av tidigare komponerat material medan friheten är betydligt större i andra fall. (Nooshin & Widdess 2006). Nour-Ali Borouman, lärare i persisk musik, uttrycker saken på detta sätt: ”*Vi lär inte ut improvisation. Du lär dig radif, och radif lär dig improvisation*”. (Borouman i Nettl 2009, s. 185).

Inom den iranska musiken är det inte, åtminstone för personer inom den västerländska musiktraditionen, lätt att göra skillnad mellan improvisation och komposition. Till exempel *chahar mezarab*, ett solostycke med taktart, anses vara komponerad i förväg och memorerat. I själva verket kan olika sektioner upprepas varierande antal gånger, ibland uppträda i förkortade former och deras ordningsföljd kan ändras. Detta kan jämföras med *pishdaramad*, ett ensemblestycke baserad på *radif* som inte tillåter någon avvikelse från de memorerade formerna. Olika uppföranden av *chahar mezarab* skiljer sig mera från varandra än olika uppföranden av *pishdaramad*. *Tasnif*, komponerade sånger som också framförs instrumentalt, är närmast *pishdaramad* i fråga om förutsägbarhet, men musikerna tillåter sig själva större frihet än vid framförandet av *pishdaramad*. *Pishdaramad* kan i sin tur jämföras med *avaz*, som är baserad på *radif* men inte kräver några direkta hänvisningar. Detta är ett stycke som inte låter lika två gånger. (Nettl 2009, s. 195).

Konceptet att improvisation ses som någon slags motsats till komposition stöter på motstånd från iranska musiker, som ser *radif* som ett oföränderligt fundament (Nettl 2009, s.193).

Det vore bekvämt att dela in den iranska musiken i två delar; *radif* som associeras med undervisning och lärande, och improvisation som syftar på själva framförandet. Detta ger dock en förenklad bild. Musikerna memorerar *radif* som innehåller allt de behöver veta för att vara kompletta musiker. Vartefter de utvecklas går de längre från *radif*, men överger den aldrig helt och hållet. Det handlar om en ständig balansgång mellan att frångå och hänvisa till *radif*. (Nettl 2009, s. 198).

3.4 Aspekter på improvisation i jazz

Jazzen utvecklades på början av 1900-talet i New Orleans, en stad där invånarna härstammade från många olika kulturer. Musiker sammanförde europeisk musiktradition med blues, ragtime och marching band och skapade en ny musik – jazz. (<http://www.historyjazz.com/jazzhistory.html> 1.4.2013).

I västvärlden är det jazzen som främst förknippas med improvisation. Derek Bailey menar att jazzens största tjänst var att väcka till liv något som nästan hade dött ut i den västerländska musiken, nämligen improvisationen. Konventionell jazz baserar improvisationen på melodier, skalor och arpeggion i symbios med en förutbestämd harmonisk rörelse. Harmonik och taktart skapar en form som bildar det forum där improvisation sker. (Bailey 1992).

Improvisation har alltid varit viktig i jazzen och det är just jazzens frihet och självständighet som har lockat många musiker. Just friheten antyder att jazzens anhängare skulle prisa all form av individualitet. Intressant nog är detta inte fallet.

Derek Bailey menar att jazzen har blivit en allt stelare konstform som följer förutbestämde regler och uppvisar en ökad besatthet med sina föregångare och rötter. Det har även gjort försök att definiera jazzen ”svart klassisk musik”, vilket Bailey anser passande eftersom han liknar detta förhållningssätt vid den

akademiska auktoriteten inom västerländsk klassisk musik. Artister som har försökt utvidga sin tradition istället för att hållas inom normerna har blivit offer för diverse anklagelser. Bailey nämner Anthony Braxton som blivit anklagad för att: förråda sin ras (samma sades om Louis Armstrong), vara för intellektuell (samma sades om Charlie Parker), urvattna den musikaliska renheten i sin tradition (samma sades om John Coltrane). Dessa anklagelser syftar paradoxalt nog på sådant som tidigare berikat och stärkt jazzen. Bailey konstaterar att om jazzen inte längre uppskattar kvalitéerna hos musiker som Braxton har den en ofruktbar framtid. (Bailey 1992, s. 56–57).

Jazz började som en mycket äventyrlig musik men i takt med att den blev mera etablerad intog många en mera konserverande roll. Plötsligt följde jazzen normer istället och förlorade sin äventyrliga sida. Många av de äventyrliga jazzmusikerna kom att bidra till nya stilbildningar där de tog med sig improvisationen från jazz och satte den i en annan kontext, som i exempelvis jazzrock. Andra sökte större frihet vilket ledde till uppkomsten av frijazz.

Under forskningens gång hade jag personlig korrespondens med en svensk musiker som heter Mattias Eklundh. Hans musik kan ses som en blandning av många genrer och kulturer. Musikens karaktär är starkt påverkad av rock medan harmonin ofta för tankarna till jazz. Orsaken till att jag tog kontakt med honom är att han, förutom att blanda dessa stilar också har spelat mycket i Indien med indiska musiker. På grund av forskningens kulturöverskridande karaktär ansåg jag att hans perspektiv är intressant. Eklundh beskriver improvisationen som en svår nöt att knäcka. Eklundh menar att det handlar om att vara i nuet och skapa en struktur som inte nödvändigtvis behöver vara uppenbar. Improvisationen kan vara rå, finstämd, "out" (utanför tonaliteten) eller "supermelodisk" eller alla dessa på en gång. Vidare berättar Eklundh att han gärna går utanför gängse tonalitet, men bara för att behålla lyssnarens uppmärksamhet och energi, och detta måste ske på rätt ställe och inte användas som ett hjälpmedel. Han avslutar med att betona svårigheten med att säga exakt vad som gör en improvisation bra. (personlig korrespondens 23.3.2013).

Saxofonisten Steve Lacy förklarar att musiken enligt honom alltid måste vara "på gränsen". Med detta menar Lacy att hela tiden befinna sig mellan det bekanta och obekanta och att man hela tiden måste drivas mot det obekanta, annars dör allt. Han menar att de förändringar som skedde i jazzen på 1950- och 1960-talet började på grund av att jazzen på 1950-talet inte längre befann sig "på gränsen". Enligt Lacy har jazzen alltid handlat om olika grader av frihet. Stora jazzmusiker var alltid lite friare än sina föregångare. Denna utveckling måste fortsätta annars går friheten förlorad och då dör musiken, avslutar Lacy. (Lacy i Bailey 1992, s. 54–56).

I en intervju gjord av Bailey diskuterar saxofonisten Ronnie Scott vad som är en god improvisation. Scott menar att hans ideal är att uttrycka sin personlighet musikaliskt på högsta nivån av hans förmåga. Han menar att han inte är den typ av musiker som skulle komma med några fantastiska innovationer utan är nöjd med att spela något som kan kännas igen som "Ronnie Scott" och som uttrycker hans känslor. I spelstunden får han bäst resultat de stunder han upplever att han blir omedveten om spelandet och beskriver detta som att han enbart är en mellanhand mellan instrumentet och musiken. Det mesta han försöker spela fungerar och även om det inte fungerar spelar det ingen roll. När detta händer får han en känsla av att vara nöjd med den han är. Scott menar att det finns en fara med att vara inspirerad av stora musiker eftersom musikern lätt känner att det han eller hon spelar inte är bra om det inte låter som någon av hans eller hennes idoler. I takt med att han åldrats har han dock mera och mera växt från behovet av att låta som sina förebilder samtidigt som han har blivit nöjdare med att låta som sig själv. (Scott i Bailey 1992, s. 52).

3.5 Sammanfattning

Improvisationen under barockperioden utgick från notering som ofta inte var speciellt detaljerad. Harmonik betecknades med generalbas och musikern fyllde ut med ornament och figurer som gav textur åt musiken. Om flera musiker var med i uppförandet av stycket utbyttes idéer mellan dessa. Improvisationen var en del av framförandet och sågs inte som ett separat fenomen. Barockimprovisation kan ses en personlig form av förbättring och utveckling av kompositörens idéer. Kompositörerna uppförde ofta själv sin musik, vilket förklarar att noternas funktions

kan liknas vid minnesanteckningar. Detta sätt att hantera noter var normen och det var musikern uppgift att utveckla idéerna som fanns nedtecknade. Improvisationen var en viktig del av barockmusiken, det är dock viktigt att notera att olika typ av stycken behandlades olika och att mängden och behovet av improviserat stoff varierade.

Med tiden utvecklades noteringen och blev mera detaljerad och specifik, vilket innebar att kompositörerna kunde skriva exakta stämmor som inte lämnade något utrymme för improvisation. Vid samma tid fick dirigenten en allt större roll och blev den som hade ansvaret att förmedla kompositörens vision. Två olika uppföranden av samma stycke innehåll alltså samma musikaliska stoff och kompositionen fick en annan slags beständighet än tidigare. I mitten av 1950-talet började kompositörer experimentera med komposition igen. De gick inte tillbaka till det synsätt som var rådande under barocken utan de var uppenbart påverkade av allt som hade skett sedan barocken upphörde 200 år tidigare. Kompositionen var fortfarande i fokus och allt ansvar för dess uppförande låg i kompositörens händer. I stort sett har kompositionerna samma slags beständighet som tidigare med fixerade former, men musikerna har en viss frihet att utforma stycket inom de fixerade ramarna. Notera att det inte handlar om någon större frihet utan mera en kombination av tolkning och improvisation. Stämmorna är utskrivna men har en relativ istället för absolut karaktär.

I den klassiska indiska musiken sker improvisationen i en *raga* och denna har vissa grundegenskaper som ger ett intryck av logik och form. I den första delen, *alap*, etableras det melodiska material som kännetecknar en specifik *raga*. I den andra delen, *gat*, introduceras den rytmiska cykeln, *tala*, och melodin. Improvisationen sker på hela ragan och det är betydligt svårare att skilja på improvisation och komposition än i västerländsk musik. Begreppet skriven musik syftar i Indien på teoretiskt material och behandlas separat från praktisk utövning. Detta innebär att den klassiska indiska musiken traditionellt inte skrevs ner utan fördes vidare muntligt, vilket gör att en *raga* ändras med tiden. Traditionens art förklarar den svårfångade definitionen av den indiska improvisationen.

Iransk klassisk musik utgår från *radif* som är en samling av ca 270 korta musikstycken som sedan utgör grunden för improvisationen. Musikern behandlar olika delar av *radif* med varierande grad av frihet. En god balansgång mellan frihet och disciplin kännetecknar en bra musiker. Precis som i den indiska musiken råder ett svårförklarat förhållande mellan komponerat och improviserat material fast med en annan vinkling. I den klassiska iranska musiken representerar *radif* något väldigt tydligt och gripbart. Olika delar av *radif* finns nedtecknade och borde ge en slags motsats till improvisation. Så är inte fallet. Stycken som inte tillåter någon avvikelser från *radif* kan anses vara improviserade medan stycken som varierar mellan olika framföranden kan anses vara komponerade och memorerade. Den västerländska musikerns förståelse för betydelsen av begreppen komposition och improvisation finner inget gensvar hos den iranska kollegan.

Jazzen uppstod när olika musikkulturer möttes. Improvisation är en stor del av jazzen och i västvärlden är det ofta just jazz som förknippas med ordet improvisation. När jazzen utvecklades i början av sin existens handlade det om en mycket äventyrlig typ av musik. Några årtionden senare hade jazz blivit en etablerad genre med vissa normer. De jazzmusiker som försökte utvidga sin tradition istället för att anta konservatorns roll hamnade ofta i subgenrer som till exempel frijazz och jazzrock. Dessa musikers experimenterande sågs inte alltid med blida ögon av jazzetablissemangen. Detta är ett intressant fenomen som antagligen förekommer i alla genrer. Först finns ingen genre och ny musik kan ses som en slags revolt mot den etablerade musiken. Så småningom får musiken ett namn och bestämmelser om specifika drag som bör finnas med för att få kallas, i detta fall, jazz. När sedan musiker gör något som inte överensstämmer med den nya kategoriseringen spelar han eller hon inte längre jazz och kan anklagas för att förråda sin musik. Liknande fenomen har skett och sker fortfarande inom exempelvis rock, som i sig är en musikstil sprungen ur jazz.

Jazzmusiker betonar ofta frihet och det är antagligen jakten efter ökad frihet som ligger bakom många musikers vilja att söka sig bortom den konventionella jazzen. Jazzmusiker vill, till varierande grad, också ha en personlig spelstil. Man vill kunna sätta ett personligt avtryck i musiken och spela på ett sätt som är karaktäristiskt för musikern i fråga.

4 Improvisatörens relation till åhörarna

I boken *Improvisation* (Bailey 1992) citerar Bailey Alain Danielou som menar att musikern kommer att försöka upprepa sådant som ger en positiv reaktion från åhörarna och blir på så sätt med tiden närmast en skådespelare som repeterar diverse tricks. Detta leder till att musikerns framförande till slut saknar inspiration. (Danielou i Bailey 1992, s. 44). Att improvisera och inte ta intryck av åhörarna kan å andra sidan tyckas vara motsägelsefullt och till och med omöjligt (Bailey 1992).

Jazzmusikern Ronnie Scott förklarar för Derek Bailey att det inte går att separera den musik han spelar från det faktum att det finns åhörare och menar att det inte går att spela i ett vakuum. Enligt Scott måste det finnas en kommunikation mellan musiker och åhörare, annars saknar musiken mening. Det är irrelevant hur bra en musiker kan spela ensam; musiken måste innehålla kommunikation med publik för att betyda något, och det räcker inte med kommunikation mellan musikerna i ett band. (Scott i Bailey, s. 45).

Den nordindiske musikern Viram Jasani hävdar att den bästa musiken sker när musikern övar. Detta på grund av att de känner sig fria och tillåter sig själva att "släppa taget". Inför publik kommer musikern att försöka sitt bästa men känner sig begränsade, vilket leder till ett mera försiktigt framförande. (Jasani i Bailey 1992).

Dessa synpunkter representerar de två olika åsikter som dyker upp i mina källor i fråga om relation till åhörarna. Jag kunde ge flera exempel men låter bli på grund av att dessa representerade stilar som inte tas upp i andra delar av forskningen. Grovt indelat finns det två ståndpunkter. Den ena representeras av Ronnie Scott som menar att publik är nödvändig för att musiken ska någon betydelse och en antydning om att musikern kommunicerar med publiken och tar sin inspiration från den. Den andra åsikten representeras av Jasani som hävdar att publiken har en hämmande påverkan på musikern. Närvaron av publik gör att musikern inte vågar ta sin improvisation så långt som han eller hon skulle göra i en situation utan åhörare; det är som om publiken hindrar musiken från att vara vad den borde vara.

Det som kanske är mest intressant är att närvaron av publik inte nämns speciellt ofta i litteraturen. Det är främst i västerländska genrer som jazz och rock som just detta samspel mellan publik och improvisatör betonas, och ofta som något nödvändigt och positivt. Detta antyder att åhörarna inte påverkar improvisationen speciellt mycket i andra genrer och kulturer på annat sätt än att musikern känner en viss press, vilket leder till den begränsning som Jasani syftar på.

5 Improvisation i undervisningen

För att få en bättre inblick i synen på improvisation är det skäl att se på hur den undervisas. Detta ger en bild av förhållandet till improvisation och vad som anses vara viktigt. Undervisningen ger grundförutsättningar för att förstå musikerns förhållningssätt till musiken och improvisationen.

5.1 Klaviaturspel under barocken

Källor från barocken säger väldigt lite om hur improvisationen inom klaviaturspel undervisades men det är möjligt att ge en bild av detta genom att studera den tidens musikers och lärares redogörelser. Kompositörernas egna utskrivna utsmyckningar är också en viktig källa.

Improvisation i klaviaturspel under barocken kännetecknas av olika typ av ornament. Franska klaviaturkompositörer tenderade att, ovanligt nog för tiden, vara mycket tydliga i sina instruktioner och använde stenografiska tecken för beteckna ornamenten. Dessa tecken samlades i förklarande tabeller som kan studeras av dagens musiker. Notera att ornamenten, förutom att berika musiken, även försåg musiken med rytmiska accenter som betonade viktiga steg i dans. Det är viktigt att poängtera att ornamentens förverkligande fortfarande bestämdes av musikern, trots att typen av ornament indikerades av kompositören. Franska stycken med noterade ornament kunde också inbjuda till fri utsmyckning, speciellt i repriserna. Den franska stilens ornament var obligatoriska och bestod av "single note"-ornament medan den italienska stilens ornament var frivilliga och tillfördes

enbart om de kunde förbättra originalet. Den italienska stilen var friare till sin karaktär och kännetecknas av många olika sätt att behandla det skrivna materialet. Förutom "single-note"-ornament fyllde musiker ut språng med skalarörelser. Långa toner kunde också ersättas med passager av skalarörelser. (Mattax Moersch 2009, s. 150–153).

5.2 Undervisningen i klassisk indisk och klassisk iransk musik

Bruno Nettl skriver i artikeln *On learning the radif and improvising in Iran* att sydindisk musik främst undervisas genom formen *guru* och *shishya* och menar att läroprocessen är privat och till och med hemlig. (Nettl 2009, s. 188-190). Denna undervisningsform används också i den nordindiska traditionen (Bailey 1992, s. 8). Undervisningen kan liknas vid det västerländska förhållandet mellan mentor och adept. I fortsättningen använder jag termerna lärare och elev.

Viram Jasani, en lärare i nordindisk musik berättar att undervisningen helt och hållet fokuserar på att lära sig ramen inom vilken musiken och improvisationen sker, inte improvisation som ett eget fenomen. Jasani betonar att lärare i indisk musik sällan är akademiker eller teoretiker. Några teoretiska strukturer för en specifik *raga* ges inte, utan istället spelar läraren, kanske ber han eleven imitera. När eleven har hört på lärare och imiterat denne under en längre tid så utvecklas en känsla för den specifika *raga* som övas. Så småningom spelar eleven inte längre sin lärares fraser utan hittar egna fraser inom ifrågavarande *raga*. Då man lär sig en *raga* är det något väldigt abstrakt man lär sig, inte dess tonala kontext, berättar Jasani. (Bailey 1992, s. 8).

Bruno Nettl intervjuar en lärare i sydindisk musik, S. Ramanathan, som säger att hans undervisning börjar med en serie övningar och studiestycken. Dessa sätts i samband med *mayamalavaguala* som beskrivs som en "grundraga". Därifrån går eleven vidare till olika *tala* och får en djupare förståelse för rytmer och ragans melodiska karaktär. Korta stycken med *tala* och viktiga texter (Gitam och Padam) memoreras. Först då uppmanas eleven att försöka sig på delar av *alepa*. Läraren spelar små fragment som eleven uppmanas imitera. Efter en tid av imiterande och memorerande uppmanas eleven att improvisera. Detta sker till en början genom utsmyckning och utveckling av delar som tidigare blivit memorerade. Enligt

Ramanathans metod sker allt detta först på en *raga* och så småningom läggs andra till. Memorerade delar fungerar alltså som byggstenar för improvisationen som måste vara baserad dessa. En god improvisatör ska kunna balansera mellan att referera till och avvika från det memorerade materialet. Spiritualitet och hängivenhet spelar en viktig roll i processen medan emotionellt engagemang inte betonas. Musiken ses som en mycket disciplinerad konst och musiker hyllar varandra genom att peka på disciplin, detaljerad kunskap, tekniskt bemästrande och repertoar. (Nettl 2009, s. 188–189).

Jämfört med den sydindiska musiken verkar man i den nordindiska ha en annan syn på känslors roll i musik. Bailey frågar Jasani om det är så att ett av improvisationens syfte kan vara att intensifiera ragans stämning, varvid Jasani bekräftar att så är fallet. Vidare förklarar han att en tonserie kan kombineras i hundratals olika variationer, men att det är onödigt att gå genom alla dessa. Teoretiskt är det kanske korrekt, men om de inte fungerar i symbios med de känslor som en viss *raga* representerar blir det inte musik, menar Jasani. (Jasani i Bailey 1992, s. 9).

Iransk *radif* undervisades traditionellt verbalt från lärare till elev. Stycke för stycke, linje för linje; en process som tog många år. Improvisation undervisades inte som sådan utan eleverna memorerade repertoaren ton för ton. Samtidigt visade läraren hur repeterade passager kunde varieras och eleven försökte spela egna variationer. Läraren rättade eleven, vilket gjorde att eleven skapade en förståelse för möjligheterna för och begränsningarna av vad som ansågs vara en acceptabel improvisation. Elever förväntades även memorera olika versioner av *radif*, vanligtvis från olika lärare som representerade olika stilistiska traditioner. Trots att undervisningen idag sker i institutioner har kärnan i undervisningen inte ändrats mycket. En del lärare har på senare tid börjat diskutera improvisationstekniker med sina elever. Detta på grund av dagens elever är har ett större musikaliskt kunnande och är medvetna om andra genrer och kulturer där improvisationselementet finns med. (Nooshin & Widdess 2006, s. 4)

5.3 Undervisning i Jazz

I kapitlet om jazz beskrev Derek Bailey i hårda ordalag hur jazzen har antagit en mera auktoritär position. Han menar att en av orsakerna till att unga musiker i slutet av 1980-talet började spela jazz från äldre perioder och agera som förmyndare av en tradition, kommer sig av deras utbildning. Bailey skriver vidare att bebop är en improvisationsstil som lätt kan läras ut, vilket har resulterat i mängder av metoder och böcker och kan beskrivas som det första, icke-personliga, standardiserade sättet att undervisa improvisation. (Bailey 1992, s. 50).

Mark Levine, som har skrivit boken *The Jazz Theory Book* (1995) skriver i inledningen att ett bra jazzsolo består av: *1 % magi och 99 % av stoff som kan förklaras, analyseras, kategoriseras och göras*. Levine förklarar vidare att erfarna musiker inte tänker på teori medan de spelar, utan att de har internaliserat denna information till den nivån att de knappast, om ens alls, behöver tänka överhuvudtaget. (Levine 1995, vii).

John P. Murphy skriver i artikeln *Beyond the improvisation class: Learning to improvise in a university jazz studies program* att det finns en utbredd oro för att den akademiska studien av improvisation leder till en stilistisk likformighet. Under de senaste decennierna har platsen för att lära sig jazz bytts från jamsessioner till universitet. Unga människor som dras till musiken har dock fortfarande förmånen att lära sig musiken genom praktiserande musiker, släktingar, skivor och på egen hand. Jazzutbildningar har kritiserats för att ofta betona musik som representerar ett tydligt förhållande mellan ackord och tillhörande skala. Murphy beskriver improvisationsundervisningen på University of North Texas, UNT. Kortfattat består undervisningen av olika nivåer. På första nivån studeras formerna *blues* och *rhythm changes* samt enkla standards som *Satin Doll* och *There Will Never Be Another You*. På nästa nivå studeras svårare standards som till exempel *Four* och *All the Things You Are*. Den tredje nivån representeras av låtar som *Bohemia After Dark* och *One Finger Snap*. Den fjärde nivån fokuserar på att sammanföra alla aspekter av till en personlig stil och utmanande material som *Lush Life* spelas. På alla nivåer gör eleverna solotranskriptioner och de olika nivåerna fokuserar på

olika delområden av improvisation. En elev måste få A eller B i varje nivå för att kunna gå vidare. (Murphy 2009, s. 171–175).

Enligt egen erfarenhet representerar programmet vid UNT ett vanligt sätt att undervisa jazzimprovisation. Undervisningen går från lättare former till svårare och tidigare mästare studeras genom solotranskriptioner.

5.4 Sammanfattning

Trots att få källor beskriver närmare hur just improvisation undervisades under barocken går det att bilda sig en uppfattning med hjälp av material från tidsperioden. I böcker och tabeller ges specifik och teoretisk information om hur en musiker närmar sig improvisationen. Inom den västerländska musiken användes notskrift, vilket gav möjlighet till konkret och specifik undervisning. Genom att kunna notera exakta exempel i ornamenttabeller och beskriva regler som representerade olika stilinriktningar kan barockimprovisation delvis ses som ett slags standardiserat sätt att närma sig improvisation. Musikern hade dock stor makt att påverka sitt framförande och det vore roligt att veta till vilken grad han eller hon höll sig till reglerna. Tyvärr representerar det som finns bevarat bara en del av klaviaturmusiken, mycket blev förmodligen inte nedskrivet utan improviserades i framförandet (Mattax Moersch 2009, s. 168).

I allmänhet påminner indisk och iransk musikundervisningen om varandra. Memorering och imiterande utgör grunden i läroprocessen. En skillnad är att den indiska traditionen saknar en allmänt erkänd, memorerad och noterad repertoar som *radif*. Den iranska och sydindiska undervisningen betonar memorering och disciplin. Efter mycket memorering försöker eleven sig på att improvisera utgående från memorerat material. Eleven måste finna en balans mellan egen improvisation och det memorerade materialet. En intressant aspekt i den sydindiska musiken är att emotionellt engagemang inte uppmärksammas utan disciplin, hängivenhet och spiritualitet betonas. Den nordindiska traditionen undervisas på samma sätt men verkar vara något friare till sin karaktär. Imitation har en central roll i undervisningen och genom långvarig imitation utvecklar eleven en känsla för en specifik raga. Någon musikteoretisk referensram ges inte. Improvisation undervisas inte specifikt utan lärs också genom imitation.

Improvisationens uppgift är att intensifiera den inneboende känslan i en *raga*. Den nordindiska traditionen uppmärksammar känslor medan den sydindiska traditionen uppmärksammar disciplin och tekniskt kunnande.

Undervisningen av jazzimprovisation utgår ofta från en repertoar av standardlåtar. Dessa utgör grunden för konventionell jazz och representerar standardformer och andra stiltypiska former. Formerna och dess harmoniska rörelse bildar ramen för improvisationen som utgår från ackordtoner och skalor som används på tillhörande ackord. Jazzen har på några decennier tagit steget från rökiga klubbar och jamsessioner till akademiska klassrum. Kritiska röster har höjts mot denna institutionalisering som anses ge upphov till en generisk form av improvisation. Även om kanske improvisation undervisas på ett relativt standardiserat sätt har musiker olika bakgrunder och förebilder vilket förhoppningsvis leder dem till en personlig stil. En personlig stil är viktig i jazzen och det är förmodligen en rädsla för att personligheten försvinner ur musiken som ligger bakom kritiken mot den akademiska jazzundervisningen.

6 Resultat

I detta kapitel går jag igenom de aspekter som svarar på mina frågeställningar. De tre frågeställningarnas svar går ofta in i varandra så därför har jag valt att diskutera alla frågeställningars resultat i form av löpande text.

Under forskningens gång har det blivit uppenbart att improvisation är ett svårdefinierat begrepp. I de västerländska traditionerna är distinktionen mellan komposition och improvisation tydligare. Jag anser att orsaken till detta ligger i användningen av notation där noteringen kan representera något komponerat medan improvisationen är något som skapas i framförandet. I den klassiska indiska och klassiska iranska musiken är förhållandet inte lika tydligt och detta har att göra med att även den komponerade traditionen är muntlig. Detta till trots är det intressant att konstatera att de drag som kännetecknar en god improvisation påminner mycket om varandra. Både Jasani och Eklundh betonar många olika möjligheter som kan leda till en bra improvisation och båda beskriver, trots att de inte använder samma termer, olika delmoment som leder till en intressant helhet

som skapas av mindre delar placerade i rätt sammanhang. Ordet *rätt* är viktigt här eftersom det verkar vara avgörande. Att placera olika delar i *rätt* förhållande till varandra. Vad som är *rätt* går inte att säga men en bra musiker vet detta instinktivt. Liknande förhållningssätt återfinns i barockimprovisation. En god helhet eftersträvas och det finns vissa grundregler för hur materialet behandlas. När dessa väl bemästras handlar allt om var, när och hur de för stilen aktuella verktygen används. Igen är detta upp till musikern. I den moderna klassiska improvisationen har den enskilda musikern en mera begränsad möjlighet att improvisera eftersom han eller hon spelar i relation till andra stämmor. Igen är det dock helheten som är avgörande för hur väl musikerna lyckas med sin improvisation. Musikern har inte någon virtuos roll utan skapar tillsammans med sina medmusiker en helhet inom de ramar som på förhand har bestämts av kompositören. I den klassiska iranska och indiska musiken handlar det också om skapandet av en god helhet med skillnaden att en bra improvisation handlar om att skapa en god balans mellan att hänvisa till och avvika från tidigare memorerat material.

Även om musiker i den västerländska musiken ibland hänvisar till teman och använder memorerade fraser i sin improvisation påminner tillämpningen inte mycket om iranska musikers relation till *radif*. Denna improvisation baserad på *radif* är så långt ifrån det västerländska förhållningssättet att till och med den västerländska musikterminologin inte förmår beskriva vad exakt som pågår. Det som gör *radif* så svårförstådd är disciplinaspekten. Alla delar inom *radif* har egna regler om hur musikern ska förhålla sig till dem. I vissa får ingen avvikelse ske, i andra räcker det med små hänvisningar, somliga ska hänvisas till oftare än andra och så vidare. Det känns som att tillämpningen av *radif* inte tillåter mycket frihet, men jag är övertygad om att en iransk musiker inte skulle hålla med mig.

Saxofonisten Steve Lacy tog upp en intressant aspekt. Han menade att jazzmusikern alltid måste vara på gränsen mellan det kända och det okända. Den nordindiska musikern vill ha så mycket frihet som möjligt utan att alterera den karaktären som kännetecknar en *raga*. I den sydindiska och iranska traditionen kännetecknas improvisationen av en balansgång mellan disciplin och frihet. Inom den västerländska klassiska musiken finns samma balansgång eftersom det finns vissa regler som styr improvisationen. På något sätt vill en improviserande

musiker vara så fri som möjligt men måste beakta kontexten inom vilken improvisationen sker. Den aspekten återfinns i alla områden som jag har studerat. Det finns dock en betydande variation i hur mycket frihet olika genrer och kulturer tillåter. För jazzmusikern är friheten mycket upp till honom eller henne själv, medan den iranska musikern alltid måste beakta sitt förhållningssätt till *radif*. En skicklig musiker kan förmodligen gå ganska långt från *radif* och ändå få med det väsentliga, men kan aldrig helt släppa taget utan att överge sin tradition.

En annan gemensam aspekt är att improvisationen används som en typ av ornamentering. I barockmusiken, åtminstone i fråga om melodier, låg fokus på ornament. Man spelade alltså inte en ny melodi utan smyckade ut en den befintliga. I de indiska och iranska traditionerna utgår musikern från memorerat material vilket han eller hon så småningom rör sig bort från. Det första steget är att sätta till ornament. I konventionell jazz finns alltid ett tema som musikern gärna baserar improvisationen på. Även om han eller hon väljer att inte hänvisa till temat sker improvisationen över samma form och harmonik som temat. Det handlar alltså i grund och botten om att ornamentera en hel form.

Det finns, likheterna till trots, många olikheter. Dessa beror främst på de krav som ställs ramverket inom vilken improvisation sker. Earle Browns sätt att använda improvisation tillåter å ena sidan inte några extravaganser från improvisatörens sida, å andra sidan är metoden radikal på grund av den relativa behandlingen av harmonik och rytm. Denna behandling är unik bland de genrer och kulturer som berörs av min forskning. Jag har märkt att liknande utgångspunkter leder till liknande förhållningssätt till improvisation. Om utgångspunkterna är olika är det troligt att behandlingen av improvisation även är olik. Ju mera utgångspunkterna påminner om varandra desto troligare är det att även förhållningssättet till improvisation har liknande drag och vice versa.

6.1 Reflektioner och förslag till fortsatt forskning

I inledningen skrev jag att mitt intresse för detta område bottnar i ett ifrågasättande av att förklara improvisation som *komposition i stunden* eller *komposition i framförandet*. Under forskningens gång har min syn på improvisationen breddats och jag har blivit mera skeptisk mot dessa definitioner. I en del fall passar de

ganska bra, exempelvis i jazz. Ett jazzsolo kan, anser jag, ofta ses som en komposition inom kompositionen. I andra fall handlar det om en utveckling av något som redan finns och i dessa fall menar jag att termen *komposition* inte beskriver skeendet på ett tillfredsställande sätt. Det handlar alltså inte om att tillföra något nytt grundmaterial till musiken utan att vidareutveckla sådant som redan finns. Ett problem som är ständigt närvarande är den gäckande definitionen av begreppen *komposition* och *improvisation*. Dessa begrepp har inte samma betydelse i alla kulturer vilket är tydligt när en västerlänning försöker förstå den klassiska iranska musiken. Improvisation har olika roller i olika genrer och kulturer vilket leder till att begreppet även har olika betydelser. Detta innebär att termen improvisation kanske främst bör ses som ett paraplybegrepp som beskriver många olika fenomen där det gemensamma kännetecknas av att något nytt, i stunden uppkommet material tillförs till en större helhet.

Under forskningens gång har jag funderat mycket över förhållandet mellan komposition och improvisation. Ett förslag till fortsatt forskning vore att analysera improvisationer och kompositioner av samma upphovsman för att se hur mycket de påminner om varandra. Innehåller Olivier Messiaens kompositioner och hans orgelimprovisationer samma grundkaraktär? Skulle det vara möjligt att se om en viss person har spelat en viss improvisation genom att analysera densammes kompositioner? Detta är frågeställningar som skulle ge en insikt i de mentala processerna som ligger bakom komposition och improvisation.

Källförteckning

A History of Jazz. <http://www.historyjazz.com/jazzhistory.html> (hämtat: 1.4.2013).

Alvesson, M. & Sköldberg, K. (1994). *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.

Bailey, D. (1992). *Improvisation: its nature and practise in music*. Ashbourne: Da Capo Press, Inc.

Blum, S. (2009). Representations of Music Making. Ingår i: G. Solis & B. Nettl (red.), *Musical Improvisation*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Ellis Benson, B. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue: A phenomenology of music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fenomenologi. <http://infovoice.se/fou/bok/kvalmet/10000009.shtml> (hämtat: 25.2.2013).

Fisher, J. (1995). *Jazz Guitar: The Complete Jazz Guitar Method*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co.

Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Co.

Lilienstam, L. (2009). *Musikliv: Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Lundberg, D & Ternhag, G. (2002). *Musiketnologi: En introduktion*. Södertälje: Gidlunds Förlag.

Mattax Moersch, C. (2009). Keyboard Improvisation in the Baroque Period. Ingår i: G. Solis & B. Nettl (red.), *Musical Improvisation*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Murphy, J.P. (2009). Beyond the Improvisation Class: Learning to Improvise in a University Jazz Studies Program. Ingår i: G. Solis & B. Nettl (red.), *Musical Improvisation*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Nettl, B. (2009). On Learning the Radif and Improvisation in Iran. Ingår i: G. Solis & B. Nettl (red.), *Musical Improvisation*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Nooshin, L. and Widdess, Richard. (2006). Improvisation in Iranian and Indian music. *Journal of the Indian Musicological Society*, 36–37. 104–119.

Viinikainen, T. (2009). *Rytmi Elää*. Helsingfors: Idemco Oy, Riffi-julkaisut.