

Scat-improvisation inom jazzmusik

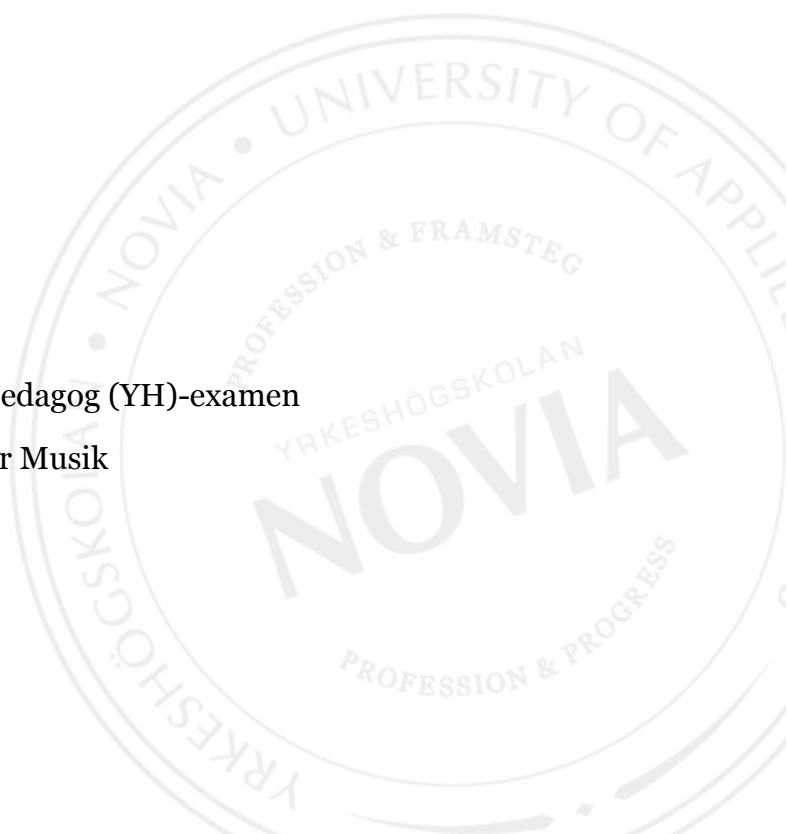
Metoder för att lära sig scat-improvisation

Emma Sandström

Examensarbete för Musikpedagog (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Musik

Jakobstad 2014



EXAMENSARBETE

Författare: Emma Sandström
Utbildningsprogram och ort: Kultur, Jakobstad
Inriktningalternativ/Fördjupning: Musikpedagog
Handledare: Johanna Grüssner, Bettina Backström-Widjeskog

Titel: Scat-improvisation inom jazzmusik. Metoder för att lära sig scat-improvisation.

Datum 24.3.2014

Sidantal 33

Bilagor -

Abstrakt

Det övergripande syftet med studien är att definiera och analysera scat-improvisation och dess metoder samt utveckla övningar som främjar förmågan av denna teknik. Scat-improvisation är en sångstil där man väljer att använda sig av improviserade ordlösa stavelser istället för ord. Studiens frågeställningar är: 1. Vad är scat-improvisation? 2. Hur görs scat-improvisation? 3. Vilka variationer finns i scat-improvisation? I den teoretiska bakgrundsteckningen jämför jag två olika amerikanska jazzförespråkare: Michele Weirs och Bob Stoloffs metoder inom ämnet. Det empiriska underlaget består av transkriptioner och tolkningar av Ella Fitzgeralds och Sarah Vaughans scat-ord. Deras sätt att improvisera jämförs med varandra i syfte att belysa variationer samt presentera hur scat-improvisation genom exempel och övningar kan utvecklas. Detta görs utifrån hermeneutisk analys.

Resultat av studien visar att denna sångstil kan göras på flera olika sätt. Man kan välja att härma ljudet av ett instrument eller fokusera sin scat-improvisation på artikulation eller fraseringar. I studien diskuteras olika verktyg för att lära sig scat-improvisation samt presenteras enkla övningar för sångare som vill utvecklas inom scat-improvisation.

Språk: Nyckelord: sångare, jazz, scat, improvisation, hermeneutik,

BACHELOR'S THESIS

Author: Emma Sandström
Degree Programme: Music, Jakobstad
Specialization: Music pedagogue
Supervisors: Johanna Grüssner, Bettina Backström-
Widjeskog

Title: Scat-improvisation in Jazz music. Methods on how to
learn to scat-improvise.

Date 24.3.2014

Number of pages 33

Appendices -

The aim of this research is to define and analyze scat-improvisation and its methods, and develop exercises on how to improvise. Scat-improvisation is a vocal style in which you choose to improvise wordless syllables instead of words. The study questions are: 1. What is a scat-improvisation? 2. How is a scat-improvisation made? 3. Which variations are found in scat-improvisation? I will compare two different American jazz advocate: Michele Weir and Bob Stoloff. The empirical material consists of transcriptions and interpretations of Ella Fitzgerald and Sarah Vaughan scat-words. Their way to improvise is compared with each other in order to highlight variations and present how scat-improvisation through examples and exercises can be developed. The study is based on a hermeneutic analysis.

The results of this study shows that this type of singing style can be done in several different ways. You can choose to mimic the sound of an instrument or focus on articulation or phrasing. The study discusses various tools on how to learn to scat-improvise and presents simple exercises using to develop within scat-improvisation.

Language: Key words: scat, improvisation, jazz, singers

Innehållsförteckning

1 INLEDNING	5
1.1 Bakgrund och motiv.....	5
1.2 Syfte och frågeställningar	6
1.3 Disposition	6
2 METOD OCH GENOMFÖRANDE	8
2.1 Forskningsmetodisk ansats	8
2.2 Validitet och reliabilitet	9
3 UPPKOMSTEN AV SCAT OCH IMPROVISATION	11
3.1 Definition av begreppet scat.....	11
3.2 Improvisation	11
3.3 Teknik	11
3.3.1 Michele Weirs teori	12
3.3.2 Bob Stoloffs teori.....	13
4 VARIATIONER AV SCAT-IMPROVISATION	16
4.1 Sarah Vaughan.....	16
4.2 Ella Fitzgerald.....	18
4.3 Variationerna i Fitzgerald och Vaughans scat-improvisationer	19
5 HUR MAN KAN ÖVA PÅ SCAT	21
5.1 Scat-improvisation.....	21
5.2 Melodi.....	21
5.3 Rytms.....	26
5.4 Ordlösa stavelser	28
6 SAMMANFATTANDE DISKUSSION	29
KÄLLFÖRTECKNING.....	32
Diskografi.....	33

1 INLEDNING

1.1 Bakgrund och motiv

Jag har alltid fascinerats över vokal improvisation inom jazzmusik. Speciellt det som man kallar för "scat"-improvisation. Jag har alltid velat lära mig mer om ämnet, men inte riktigt funnit tillräckligt med material. Därför har jag valt att göra en forskning om scat-improvisation. Det är bland annat "scatting" som får mig att tänka på jazzmusik. Engelskans benämning "*to scat*" betyder "*försvinna snabbt*", vilket för mig betyder precis det, friheten att få försvinna in i sig själv, och sjunga exakt det man känner för i stunden, detta har resulterat i att jag tycker om att improvisera, för det är då jag känner mig fri inom musiken.

Enligt Brodin (1985) definieras scat och scat-sång som ett improviserat sångsätt inom jazz, där man använder ordlösa stavelser istället för ord. Det sägs att det allra första scat-solo hade sitt ursprung under inspelningen av trumpetisten och sångaren Louis Armstrongs berömda låt "Heebie Jeebies". På den tiden kostade det mycket att göra en inspelning i en studio, och att göra flera tagningar på en låt kostade således mer. Under inspelningen av Heebie Jeebies, råkade Armstrong tappa sina noter med texten på golvet, och genom ett snabbtänkande började han ordlöst sjunga på en melodi, precis som om han skulle ha spelat melodin på ett instrument. Under berättelsens gång sägs det att benämningen "scat" fått sitt ursprung från en fras Armstrong sjöng under inspelningen som lød "Scat-a-lee-dat" (Stoloff, 1999, s. 6).

Jag har alltid beundrat scat-drottningen Ella Fitzgerald och grundaren till scat-improvisation Louis Armstrong. Dessa improvisatörer har inspirerat mig och jag ville ofta försöka scat-improvisera själv. Ibland lyckades jag, men ganska ofta så blev det bara en stor soppa av det hela. Detta beror på att jag aldrig har haft någon som lärt mig att scat-improvisera. Motivet med mitt slutarbete är att få fram ett enkelt sätt för både nybörjare som professionella sångare en grund till hur man lär sig att scat-improvisera.

1.2 Syfte och frågeställningar

Det pragmatiska syftet med mitt slutarbete är dels att sporra elever och lärare, nybörjare samt professionella sångare att börja improvisera mera med hjälp av enkla metoder och övningar. Dels önskar jag att attityden till improvisation kunde utvecklas i en positiv riktning och använda meningen "*det är enkelt, och du **kan** lära dig att improvisera*". Problemet är att många sångare inte har haft tillgång till en lärare som kunnat undervisa i ämnet och därför aldrig heller lärt sig. Därmed blir mitt syfte med slutarbetet att definiera och analysera scat-improvisation och dess metoder samt utveckla övningar som främjar förmågan av denna teknik.

Syftet kan preciseras i följande forskningsfrågor:

1. Vad är scat-improvisation?
2. Hur görs scat-improvisation?
3. Vilka variationer finns i scat-improvisation?

1.3 Disposition

I detta avsnitt berättar jag om arbetets upplägg. I inledningsskapitlet redovisar jag min egen personliga bakgrund och motiv för mitt arbete. Jag presenterar syfte och frågeställningar.

I kapitel två behandlas metod och genomförande. Jag beskriver vilken typ av forskningsmetodisk ansats jag använder, metod för analys av mitt material samt diskuterar validitet och reliabilitet.

Kapitel tre består av teoridelen, där jag presenterar vad scat-sång och improvisation är, samt vilken teknik man kan använda sig av för att lära sig improvisera. Jag kommer att presentera två jazzpedagoger från Amerika, Bob Stoloff och Michele Weir samt deras teorier kring scat-improvisation. Dessutom lyfter jag fram variationer i scat-improvisation genom att jämföra likheter och skillnader i deras metoder.

I kapitel fyra presenterar jag mina transkriptioner utav en slumpvist utvald scat-sångare, Sarah Vaughan, och ett medvetet val, Ella Fitzgerald. Jag kommer att jämföra deras sätt att improvisera och studera deras variationer samt likheter med varandra. I kapitel fem tar jag upp de olika sätt att öva sig på scat, rytm och melodi och även ordlösa stavelser som

exempel för nybörjare och scat-intresserade att ta till sig. I kapitel sex diskuterar jag mitt arbete, vad jag själv lärt mig, och vilka framtida forskning jag kan göra utifrån detta arbete. Jag sammanfattar även Stoloffs och Weirs metoder.

2 METOD OCH GENOMFÖRANDE

I detta kapitel tar jag ta upp vilken forskningsansats och arbetsmetod jag tänker använda mig av för mitt forskningsarbete. Jag tar också upp forskningens validitet och reliabilitet.

2.1 Forskningsmetodisk ansats

I mitt forskningsarbete kommer jag att analysera, tolka och försöka förstå sångares scat-fraser samt sätta in egna scat-ord på ett givet instrumentalsolo. I dessa processer kommer jag att använda mig av hermeneutisk forskningsansats.

Hermeneutik är ett grekiskt ord som betyder "tolkning av budskap", "tolkning av texter". Att texter behöver tolkas kommer sig av att de inte är några kopior av den verklighet som de beskriver utan snarare hänvisningar till en verklighet med hjälp av språket (Egidius, 1986, s. 41).

När jag analyserar och tolkar scat-fraser av andra sångare pendlar jag bland annat mellan hermeneutikens tolkningsprinciper för del och helhet samt förståelse och förförståelse. Johansson (2011) betonar att ingen tolkningsprocess börjar helt förutsättningslöst, utan tolkaren närmar sig sitt material med en viss förförståelse. Den består av ett antal mer eller mindre omedvetna antaganden, vilka sammantagna kan kallas en förståelsehorisont. Jag har en viss förkunskap och erfarenhet inom scat-improvisation och förstår vad det innebär, men vill fördjupa min förståelse i hur man egentligen gör och vad nyckeln till en framgångsrik scat-improvisation är.

Inom den hermeneutiska forskningstraditionen brukar man säga att forskningen syftar till att uppnå förståelse av det studerade fenomenet, till exempel en text eller en historisk händelse. Förståelse kräver enligt många hermeneutiker inlevelse eller empati, dvs. en förmåga att sätta sig in i andra personers situationer (Johansson, 2011, s. 96). Tolkning och förståelse vävs samman och påverkar varandra. I tolkningen utnyttjar jag mina kunskaper inom scat-improvisation och min känslighet för sångarens uttryck. Genom att försöka se bakom fraser och uttryck vill jag försöka finna metoder och övningar som underlättar förmågan att lära sig scat-improvisation. Genom tolkningen vill jag upptäcka de små fragment av känslighet och intuition som bildar dessa scat, som smälter in i musiken, melodin och rytmerna till en skön harmoni och fullständig helhet.

2.2 Validitet och reliabilitet

Den empiriska studien utförs genom tolkning och transkription av två scat-improvisatörer från 1940-talet. Dessa jämförs för att se skillnader som finns mellan dem. När man gör vetenskapliga undersökningar gäller det att vara kritisk och uppmärksam på två saker; reliabilitet och validitet.

Validiteten visar sig i hur forskningen genomförts och hur den presenteras. Den säger inget om huruvida resultaten är sanna eller falska, utan den anger graden av överensstämmelse mellan frågeställningar, metod, urval, tolkningar och resultatredovisning. Validiteten, eller trovärdigheten ställer krav på hela forskningsprocessen. Slutarbetet skall, för att svara mot validitetskravet, visa en rättvis bild av ursprungskällan, och forskaren behöver tydliggöra och presentera vägen till resultaten (Backström-Widjeskog, 2008, s. 184). Intern validitet handlar om hur väl forskaren lyckas mäta, redovisa och diskutera det man har för avsikt att göra. Validitet handlar om att göra rimliga tolkningar.

Det krävs observant lyssning och reflektion och återigen upprepad observant lyssning och reflektion för att upptäcka kvalitativa skillnader och likheter hos scat-improvisatörerna. Ofta gäller det att inte nöja sig med det första resultatet man kommer fram till. Genom den teoretiska bakgrundsteckningen jag presenterat har jag bekantat mig med stora scat-improvisatörer och lyft fram deras variationer i improvisationen. Dialogen med handledaren och jazzsångerskan Johanna Grüssner har hjälpt mig vidare i min kunskapsutveckling och i mina tolkningar.

Mått, parametrar, mätinstrument, test och undersökningsmetoder måste vara reliabla och valida för att vara användbara och lämpliga. Om dessa krav inte uppfylls har inte forskningsresultaten ett vetenskapligt värde (Ejvegård, 2003, s. 70). Reliabilitet anger i hur hög grad resultaten från ett mätinstrument eller mätmetod genom till exempel observation, intervju, test, apparatur inte påverkas av tillfälligheter., dvs. hur exakt det mäter (*Winter, 1984, s. 57*).

Jag använder mig av ett transkriptionsdataprogram (*transcribe; seventh string*) där man kan sätta in en inspelning av en låt, och välja tempo. I mitt fall kan jag till exempel sänka tempot rejält för att så noggrant som möjligt kunna höra vilka ord och stavelser artisterna använder

sig av. Detta gör mitt arbete betydligt enklare, än om jag lyssnar rakt ifrån skivan i originaltempo. I ett snabbt tempo blir det otydligt att höra exakt vad artisten sjunger. Programmet kan också ändra tonart om man så vill, samt spara och återställa fraser man valt att transkribera ur en låt. På så sätt kan man istället för att lyssna igenom en låt från början till slut, välja endast den fras man vill transkribera, så spolar programmet den frasen fram och tillbaka. Reliabilitet handlar om att göra noggranna, tillförlitliga mätningar.

3 UPPKOMSTEN AV SCAT OCH IMPROVISATION

I detta kapitel diskuterar jag vad scat är och hur den uppkom. Jag lyfter även upp improvisation som metod. Jag behandlar vilken teknik man kan använda sig av inom scat-improvisation och presenterar Michele Weir och Bob Stoloffs teorier kring ämnet.

3.1 Definition av begreppet scat

Som jag nämnde i inledningen kan Louis Armstrong anses vara scat-improvisationens fader. Detta improviserade sångsätt där man använder ordlösa stavelser istället för ord inbjuder till en harmonisk frihet i samklang med musiken. Armstrong utvecklade sin scat-improvisation genom att mixa sångtexter och trumpetliknande scat-ljud. Även om det inte finns några ögonvittnen till denna händelse, så är Louis Armstrong fortfarande den första vokalisten som har ett inspelat scat-solo, och därmed är det hans förtjänst att sångare börjat scat-improvisera. Det är tack vare honom vi fått en röst till jazzmusik (Stoloff, 1999, s. 6).

3.2 Improvisation

Brodin (1985) beskriver improvisation som ett fritt fantiserande, antingen helt nyskapande eller som broderier på en given stomme (Brodin, 1985, s. 241). Nedan hänvisar jag till Michele Weirs (2001) teori om vokal-improvisation. Vokal-improvisation enligt Weir, är en blandning mellan melodi, rytm och ordlösa stavelser man bildar spontant över en given ackordföljd. Vokal improvisation, som till vilken hon även hänvisar till scat-sång, har olika karaktärer beroende på musikstil, melodiska fraser, rytmer och harmonik. Dessa olika karaktärer kan man beskriva som ett eget musikaliskt språk (Weir, 2001, s. 27).

3.3 Teknik

Hur kan man lära sig att scat-improvisera? Som barn lär vi oss att tala genom att lyssna och imitera. På samma sätt har många musikaliska jazzpionjärer lärt sig spela och sjunga. Även om det finns otaliga böcker för studerande hur man lär sig skalor, mönster och fraseringar, måste man kombinera detta metodiska synsätt genom att kontinuerligt lyssna på musik och kunna förknippa teori med praktik. Man kan inte rita en häst om man aldrig sett en. Även om någon skulle förklara för dig hur en häst ser ut, ser den kanske inte ut som en riktig häst

i ditt huvud. Kan du då lära dig dansa tango, även om du aldrig sett hur man gör? Igen, även om någon förklarar för dig hur man gör, måste du få försöka testa själv, för att egentligen lära dig hur man gör. Dessa liknelser kan jämföras med en musikstuderande som vill lära sig jazzspråket huvudsakligen utifrån böcker istället för att lyssna på inspelningar. Tekniken skulle möjligtvis finnas där, men den väsentliga egenskapen av musiken, eller musikens själ, finns däremot inte (Weir, 2001, s. 28).

Kan en sångare lära sig jazz-improvisation endast genom att lyssna, utan att ha någon form av skolning eller övning? Svaret är ja enligt Weir (2001). Man har lärt sig i alla tider att spela genom att enbart lyssna när det inte alltid funnits tillgångar till böcker. Att lära sig på gehör har sina fördelar, det ger en musiker möjligheten att på ett kreativt sätt gå in i sig själv och uttrycka sig själv utan att bli distraherad utav noter, eller att behöva medvetet känna till alla ackordbyten. Att lära sig genom att lyssna kan möjligen vara det bästa alternativet för oss att hitta vår allra mest kreativa, äventyrliga och självständiga potential (Weir, 2001, s. 28).

Dock förekommer det nackdelar med att lära sig jazz-improvisation endast på gehör. Musiken har utvecklats betydligt sedan Louis Armstrongs tid. Harmoniken idag är mer avancerad, tempon kan vara snabbare och melodiska linjer mera invecklade. Att inte ha någon form av grundkunskaper inom teori kan medföra att det går långsammare framåt att lära sig jazz-språket flytande. De allra första scat-vokalisterna hade inga böcker att utgå ifrån, men det finns inget som säger att de inte skulle ha använt sig av böcker om de skulle ha haft tillgång till material på den tiden (Weir, 2001, s. 28).

3.3.1 Michele Weirs teori

Den viktigaste uppgiften för en scat-studerande är att främst lära sig ordförråd, grammatiken och de olika meningarnas struktur inom jazzspråket. Den viktigaste uppgiften när en studerande har denna bas, är att man kan experimentera med det egna uttrycket. Enligt Weir (2001, s. 27) är det musikaliska målet att hitta ett eget kreativt uttryck inom jazzspråket.

Stavelser och artikulation går hand i hand för att definiera den rytmiska känslan. Det är omöjligt att låta som om man sjunger i en jazzstil om man inte artikulerar. Artikulation är

den grundläggande faktorn inom jazzimprovisation, och viktig för den stilistiska karaktären och energiska rytmiken av musiken (Weir, 2001, s. 108).

Sångare har inte lika mycket erfarenhet inom artikulation om man jämför med instrumentalister. Eftersom sångare mer sätter sitt fokus på att tolka de redan existerande texterna som finns i en sång, och varje ord har en egen inbyggd existerande artikulation, tänker man inte på artikulationen i icke-existerande ord inom scat-sång (Weir, 2001, s. 108).

Artikulationen inom jazz kommer inte enbart från munnen, läpparna, tänderna, hårda gommen och tungan. Istället formas jazzartikulationen främst påtagligt genom andningens pulsering och utgående från känslan i magen som vi även kallar för sång-stöd. Denna andningsövning används på samma sätt av blåsinstrumentalister som sångare. För många sångare som är nya i jazzvärlden kräver det lite mer övning att utveckla sin fysiska koordination av pulserande andning, vilken är viktig för musikstilen (Weir, 2001, s. 108).

3.3.2 Bob Stoloffs teori

Om Michele Weir lyfter fram artikulation i sin teori, tar Bob Stoloff fasta på frasering. Stoloff beskriver scatsång som ett röstligt uttryck av olika ljud och stavelser som är musikaliska, men som inte har någon exakt översättning. Olika artister använder olika stilar som utgår ifrån likheten mellan deras språk och dialekter. Till en viss grad är valet av stavelserna en olöst gåta, med undantag av att ett ljud och dess kontrast man skapar, bildar en sammanställande helhet.

Scat-improvisation är lika gammal som jazzen själv. Den har fått sin uppmärksamhet främst inom bebop-genren. Bebop-scat sjungs ofta i up-tempo, så tveksamheten i scat-improvisation är att stavelserna och den att den improviserade stilen de facto kan bilda en konflikt med intensiteten av en långsam melodi (Stoloff, 1999, s. 6). Till exempel i kapitel 4 kommer jag att transkribera Ella Fitzgeralds *How High the moon*. I hennes scat-improvisation scattar hon en melodi från Charlie Parkers bebop låt - *Ornithology*, vars melodi passar in under *How high the moons* ackompanjemang. Om man lyssnar på Fitzgeralds inspelning hör man från början när hon sjunger *How high the moons* text och melodi att tempot är betydligt långsammare, vid 0:50 sekunder höjs tempot märkbart (Charlie Parkers *Ornithology* bebop-tempo). Man kan höra hur snabbt hon scat-

improviserar Ornithology-melodin mellan 1:27 till 3:02 sekunder. När jag själv försöker scat-improvisera samma Ornithology-melodi på tempot hon har i början av låten, känns det svårare att behålla intensiteten.

För Louis Armstrong däremot blev artikulation och fraseringsarna en anknytning till hans melodiska utsmyckning utifrån trumpetspelandet. Det var naturligt för honom att sätta in obligatoriska scat-fraser i mitten av en sång, oberoende tempo. Andra sångare och instrumentalister har tagit till sig de olika sound-karaktärerna från bas, gitarr, trombon och trummor. På 1920-talet var det populärt att vokalister skulle härma ljudet av blåsinstrument (Stoloff, 1999, s. 6).

Bob Stoloff får ofta frågan vilka stavelser och scat-ord man skall använda sig av när man improviserar? Mer erfarna scat-sångare brukar klaga över att deras scat-stavelser är tråkiga och enformiga. Även om Stoloff anser att en scat-stavelse gärna är spontan och ska innehålla ett musikaliskt uttryck, så finns det ändå ett traditionellt scat-språk man kan utnyttja och inöva precis som om man lär sig ett främmande språk. Man kan börja med att öva in orden bara genom att använda sig utav tonlösa rytmiska fraser. Stoloff poängterar ofta att man alltid ska börja med egna påhittade stavelser, och sedan kan man övergå till de olika exemplen. Först kreativitet, sedan teori (Stoloff, 1999, s. 15).

Enligt Stoloff är oberoende längd på en fraserings mest effektiv om den har en rytmisk balans. Detta kan uppnås genom att gradvist inöva rytmiska figurer i form av duoler och trioler, notförbindelser, pauser, markeringar och accenter. Om man har en noga utvald rad av stavelser kommer detta att höja fraserings färger märkbart. De mest använda scat-vokalerna inom traditionell scat-improvisation är "ah, ee, och oo". Stavelser som är kombinerade med två vokaler (i form av till exempel åttondelar eller sextondelar) bör användas sparsamt. Till exempel "Du-be" och "Da-be" kan låta banala efter flera repetitioner. Man kan testa att kombinera två rytmstavelser med trioler som till exempel du-ee-a för att lätta på detta vanliga problem (Stoloff, 1999, s. 15).

Sammanfattningsvis kan konstateras att inom scat-improvisation är det väsentliga att hitta sitt egna personliga musikaliska uttryck. Detta konstaterar både Weir och Stoloff. Variationerna mellan Weirs och Stoloffs teorier utgörs av artikulation (Weir) och fraserings (Stoloff). Stoloff anser att scat-stavelser skall vara spontana, medan Weir anser att en scat-studerande ska lära sig grunderna för de ordlösa stavelserna. Självt tror jag att med rätt

rytmik och frasering kommer artikulation naturligt. Inga ordlösa stavelser skall kännas påtvingade, men om man känner att man behöver utveckla sitt egna improvisatoriska uttryck kan man med hjälp av typiska scat-ord lägga till dem i sin improvisation för att få mer variation.

4 VARIATIONER AV SCAT-IMPROVISATION

I detta kapitel går jag över till att konkretisera scat-improvisation genom att transkribera och jämföra två scat-sångare, Sarah Vaughan och Ella Fitzgerald i syfte att belysa variationer samt presentera hur scat-improvisation genom exempel och övningar kan utvecklas.

Bland flera hundratals scat-sångare har jag begränsat mig till att transkribera två scat-improvisatörer. Ella Fitzgerald var för mig ett medvetet val eftersom hon kanske är den mest betydelsefullaste scat-sångaren genom tiderna, och en inspirationskälla för mig. Dessutom beskriver både Stoloff och Weir att hon är den scat-sångaren som är mest känd för att scat-improvisera. Mitt andra val, Sarah Vaughan, valde jag slumpmässigt ur en rad scat-improvisatörer.

Jag har transkriberat scat-stavelserna utifrån vad dessa två sångerskor oftast använder sig av, och jämfört dessa med varandra. Jag har valt att enbart transkribera de ordlösa stavelserna de sjunger och inte melodi eller rytm eftersom det krävs en egen studie att behandla ämnet hur man improviserar dessa.

4.1 Sarah Vaughan

Sarah Vaughan började sin karriär genom att delta i en talangtävling som hon vann 1942 med sin tolkning av "Body and Soul". Hon blev upptäckt av en annan vokalist, Billy Eckstine, som övertygade Earl Hines att anställa Sarah Vaughan till att sjunga i hans orkester. År 1944 lämnade Vaughan Hines orkester för att istället under ett år arbeta med Eckstine's orkester. Därefter lämnade hon storbandsorkestern för att bli en solosångerska. Följande decennium producerade hon mera populärmusik, för att senare i sin karriär endast förbli en artist snarare än att producera populärmusik.

Vaughan har själv sagt att hon inte försökt kopiera någon annan sångare, utan snarare kopiera den stil och det sound som blåsinstrumentalister gör. Detta gjorde hon redan från starten, för att få en bredare syn på hur de försökte härma ljudet av instrument i deras scat-improvisationer (<http://www.biography.com/people/sarah-vaughan-9516405>).

Jag har slumpvist valt att transkribera följande låtar av Sarah Vaughan:

1. Sarah Vaughan - *Divine the jazz albums 1954-1958* - How high the moon
2. Sarah Vaughan - *Divine the jazz albums 1954-1958* - Shulie a bop
3. Sarah Vaughan - *Divine the jazz albums 1954-1958* - All of me

Sarah Vaughan verkar ha hittat en röd tråd genom sitt eget personliga scat-tänkande. Hon använder mycket S-konsonanter och ord som "shoo-bee", "sha-do-le-y-da", "shoo-wee" samt "sta-be-bap" och "ski-dat".

Om man lyssnar på *How high the moon* på 1:03 minuter till 1:04 hör man med transkriberingsprogrammet att hon sjunger "shoo-bee" om man sänker tempot med 50 %. Om man höjer tempot tillbaka till 100 % hör man "shoo-bee" om man lyssnar riktigt noggrant, men är inte lika tydligt. Samma fras använder hon i *Shulie a bop* vid 0:08 minuter. Den hörs tydligare vid 100 % tempo, men jag har även här sänkt tempot för att höra exakt vilka stavelser hon använder. I samma låt kan man höra frasen "sha-do-le-y-da" redan som första fras i hennes scat-solo vid 0:05 minuter. I till exempel *All of me* börjar hon sin scat-improvisation med "shoo-bee"-frasen vid 1:01 minuter, och fortsätter med "sha-do-le-y-do" (här sjöng hon "do" istället för "da" på slutet) frasen vid 1:19 minuter.

En annan förekommande stavelse som uppkommer i alla Vaughans scat-improvisationer är konsonanten M. Hon sätter in konsonanten M före en stavelse, som till exempel "do-m-dat", "m-bap-bap", "m-dee-bee" för att nämna några fraser. Istället för konsonanten M använder hon ett fåtal gånger konsonanten N, även om det är konsonanten M som förekommer mest.

För att visa några exempel kan man lyssna på Vaughans version av *All of me*. Vid 1:03 hör man genast "m'da" som fortsätter vid 1:05 "m'do", "m'be". Detta hörs tydligt när man sänker tempot till 50 %, men ännu tydligare vid 25 %. När man höjer tempot tillbaka 100 % måste man lyssna väldigt noggrant för att höra konsonanten M. Samma låt vid 1:16 minuter hör man tydligare att hon sjunger "m'do", "m'diu", "m'do", "m'di" efter varandra. Det hörs tydligt vid originaltempot. Låten *Shuile a bop* vid 0:32 minuter hör man att hon upprepar samma fras två gånger med konsonanten M; "sha-ba bo dui m'bi m'bi o m'bi m'be". Här hör

man detta också tydligt vid originaltempot, men för att få de exakta konsonanterna har jag här sänkt tempot till 25 %.

En betydelsefull fras hon ofta återkommer till när det gäller snabba fraseringar är att använda sig av konsonanten L. Hon lägger in den i mitten av en fras, som till exempel "Do-ly-a-" [do-lji-a-]. I låten *All of me* vid 1:38 minuter upprepar hon "do-ly-a"-frasen två gånger för att ge ett exempel. Förutom dessa ovanstående exempel scattar hon stavelser som "do", "da", "de", "dat", "ba", "bap", "bee" bland annat.

4.2 Ella Fitzgerald

Ella Fitzgerald växte upp med att lyssna på Louis Armstrong och Connie Boswell, vilka båda hade sina höjdpunkter på 30-talet i sina karriärer. Ella presterade sin första professionella framgång vid 17 års ålder när hon vann en talangtävling. Därpå fick hon följa med Chick Webb på en turné, där hon hade sin första hit; *A tisket, A tasket*. När Webb dog 1939 tog Fitzgerald över hans band. Hon fortsatte att tillvarata hans arbete. I början på 40-talet började Fitzgerald uppträda med en trio: "Ella and the Bop boys". Bandet bestod av Hank Jones, Roy Haynes och Ray Brown. Under 40-talet blev Fitzgerald en virtuos inom bop-scat-stilen. Hon hade en smidig och ljus sångröst som gjorde det möjligt för henne att sjunga med kvick artikulation, snabb tempo och teknik. Hennes röstomfång och flexibilitet var utöver det vanliga. Utan att uppoffra kompositörers melodiska linjer och innebörd kunde hon pryda sångerna med intressanta improvisationer och blues-riffs. Fitzgeralds betoning blev ännu tydligare då hon blev en solist. Fitzgerald hade en karriär på över 50 år och påvisades vara en klar favorit ända in på 70-talet (Stoloff, 1999, s. 7).

Fitzgerald kritiserades över att inte ha den typiska bröströstklngen, och jämfördes ständigt med att inte ha samma sinnlighet som Billie Holiday eller insiktsfullhet som Sarah Vaughan. Ändå har Fitzgerald alltid tagit fram gripande äkta tolkningar utav Amerikas populärsånger och fortfarande bevarat melodier och tillåtit orden att uttala sig genom rösten av dess skapare. Som en scatvokalist var hon oöverträfflig. Hon kunde ta en bebop-fras och anpassade den till sin sångröst. Hennes improvisationer var musikaliska och verbalt påhittiga (Stoloff, 1999, s. 8).

Jag har slumpvist valt att transkribera följande låtar av Ella Fitzgerald:

1. Ella Fitzgerald - *Greatest hits 2008* (cd 2) - How high the moon
2. Ella Fitzgerald - *Greatest hits 2008* (cd 2) - You'll have to swing it (Mr. Paganini)

Ella Fitzgeralds typiska scat-stavelser består av konsonanten N i början eller i mitten av en fras. Som till exempel "n-dat", "beo-n-dat" eller "la-n-deoh". Till exempel i låten *You'll have to swing it* upprepar hon stavelsen "n'do" två gånger vid 2:41 minuter. I *How high the moon* sjunger hon "n'dat" och "n'di" vid 1:52 minuter. Vid 100 % tempo hör man ganska otydligt N-vokalen om man inte är tillräckligt observant, men när jag sänkte ända till 25 % tempo så hör man mycket tydligare vad hon sjunger.

Hon böjer även sina ord mycket till "biu-diu" "bao-dao", och så lägger hon gärna till L konsonanten ofta som till exempel "do-ly-a" eller "do-dle-do-dle-do-dle-do". B och D konsonanterna förekommer ofta. Framförallt i låten *How high the moon* förekommer det mycket "biu, diu, bao, dao" stavelser. Genast i början av hennes solo vid 1:29 minuter fram tills 1:39 minuter kan man tydligt höra dessa stavelser. "Do-ly-a" frasen hörs därefter vid samma låt vid 1:41 minuter. Fitzgeralds scat-fraser är lite otydligare om man jämför med Vaughans scat-fraser eftersom Fitzgerald använder sig av snabbare fraseringar och rytmer vilket gör att hon sätter in mera stavelser än vad Vaughan gör. Därför har jag transkriberat med 25 % tempo i Ellas solon för att få exakta stavelser.

4.3 Variationerna i Fitzgerald och Vaughans scat-improvisationer

Likheterna mellan Fitzgerald och Vaughans scat-solon är att de båda använder mycket B- och D-konsonanter, samt tillägger konsonanten L i mitten av en fras. "Do-le-dat" är en fras som båda använder ofta. Till exempel i Fitzgeralds scat-improvisation av *How high the moon* använder hon sig av stavelsen "d'le" som hon upprepar flera gånger vid 2:16 minuter, men när man hör det i original tempo låter det som om hon sjunger "doodle-doodle-doodle". Vaughan använder i samma låt vid 1:04 minuter "di-l-ya", för att nämna några exempel med L-konsonanten i mitten av en fras. I samma sång använder Vaughan vid 1:08 minuter konsonanterna D och B i form av "da, ba, di, diu", medan Fitzgerald börjar sitt solo vid 1:29

minuter med "bo, be, beo, di diu". Här kan man se att båda har liknande fraser, men Fitzgerald använder sig lite mer utav konsonanten B.

Vaughan använder sig ofta av konsonanten S. Till exempel i *How high the moon* vid 1:16 minuter framåt förekommer konsonanten S vid flera tillfällen fram tills 1:19 minuter, medan Fitzgerald inte använder den alls i just dessa låtar. Om hon använder dem i andra scat-solon kan jag inte uttala mig om eftersom jag bara transkriberat några slumpmässigt utvalda låtar av respektive sångerskor. Vaughan använder också konsonanten M i början av sina fraser "m-bap", medan Fitzgerald använder N-konsonanten i mitten av en fras "da-n-da" som jag visat exempel på i kapitel 4.1 och 4.2.

5 HUR MAN KAN ÖVA PÅ SCAT

I detta kapitel tar jag fram olika exempel och övningar på hur man kan öva scat-improvisation, vad man kan tänka på när det gäller melodi och rytm samt ordlösa stavelser.

5.1 Scat-improvisation

Flera av mina tidigare sånglärare, samt jazzsångare jag pratat med, har alltid talat om för mig att nyckeln till jazz språket är att försöka härma ljudet av ett instrument. Det kan vara trumpetljud, saxofonljud, pianoljud, gitarr - allt man kan komma på. Bland annat har både Ella Fitzgerald och Louis Armstrong just härmat mest trumpetljud. En god start är därmed att börja lyssna på instrumentala solon med just trumpet, eller andra blåsinstrument. Man kan försöka sjunga melodislingan som instrumentalisten spelar, spela in sig själv, och efteråt höra vilka scat-stavelser man naturligtast fick fram. För att sedan skriva ner dem!

5.2 Melodi

När det gäller melodi så finns det en mycket att välja mellan. Allt från melodier, ackordföljder, skalor och annat man kan öva på. Det finns allt från enkla övningar man kan sjunga upp på, till invecklade bebop solon man kan sätta scat ord på. Man kan också hitta bra övningar i både Michele Weirs bok (2001), och Bob Stoloffs Scat bok (1999) om man vill studera mera på egen hand. Jag kommer inte ta upp allt när det gäller ämnet melodi, eftersom det skulle bli en skild forskningsfråga i sig, men några trevliga och enkla övningar för nybörjare vill jag framhäva, som en bra start på vägen.

I Bob Stoloffs bok Scat, finns det många bra övningar. Jag har valt ut en som jag tycker passar bra som "att komma igång"-övning för nybörjare. Det är olika scat-vokaler på en ton och så höjs det med ett halvt tonsteg för varje övning. Se figur 1.

scat example

scat syllable warm up
Bob Stoloff page 26-27

swing or straight 8th

Voice

5
ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba bah

Voice

9
da da da da da da da da da da da da da da da dah

Voice

13
da ba da ba da ba da ba da ba da ba da ba da ba dah

Voice

17
di dl di dl di dl di dl di dl di dl di dl dooh

Voice

21
bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl booh

Voice

25
bi dl di dl bi dl di dl bi dl di dl bi dl di dl dooh

Voice

29
da dn da dn da dn da dn da dn da dn da dn da dn dah

Voice

33
ba dn ba dn ba dn ba dn ba dn ba dn ba dn ba dn bah

Voice

37
ba dn da dn ba dn da dn ba dn da dn ba dn da dn dah

Voice

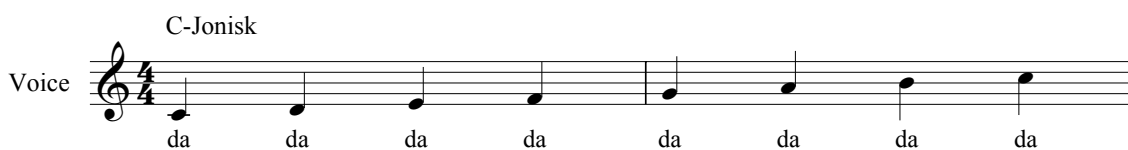
du ee oo ee oo ee oo ee du ee oo ee oo ee oo ee dooh

Figur 1

Här har Bob Stoloff tagit fram en mycket enkel övning för vem som helst att testa. Man kan antingen sjunga i raka åttondelar eller i swing känsla. (Se kapitel 5.3 Rytm, s.27 för beskrivning av swing-känsla). För varje ny fraslinje höjer han tonarten med ett halvt tonsteg som bra uppvärmning. Helt enkelt en bra artikulationsövning.

Jag kommer ihåg då jag skulle göra min C-kursexamen och var tvungen att öva in alla kyrkotonarterna. Jag kommer ihåg att jag hade svårt att lära mig utantill när tonerna skulle sänkas/höjas var och hur, så jag kom på ett eget system jag vill dela med mig här. Vid varje

"vanlig ton" (till exempel i joniska skalan) så är alla toner vokaliserade med stavelsen "da" eftersom vokalen A oftast är ren i tonalitet (detta är en personlig tolkning). När en ton är sänkt (till exempel sjunde tonen i mixolydiska skalan) så har jag valt stavelsen "do", eftersom tonaliteten i vokalen O oftast är lite lägre. När en ton är upphöjd har jag valt stavelsen "di" eftersom jag anser att vokalen I oftast är lite högre i tonalitet. Dessa påståenden är inget jag läst om utan bara gjort egna antaganden och analyser av mitt eget musicerande och andras. Här kommer mina övningar. Under Joniska skalan använder jag bara stavelsen "da". Se figur 2.



Figur 2

Under doriska skalan finns det moll-toner som är sänkta toner alltså om man tänker utifrån C-skalan. Därför har jag valt "do" som stavelse. Se figur 3.



Figur 3

När jag diskuterade med min handledare Johanna Grüssner om detta poängterade hon att i Berklee College of Music, där hon själv studerat, har de ett liknande system. Där använder de den igenkännande övningen "do, re mi". På samma sätt kan man till exempel i joniska skalan sjunga "do, re, mi, fa, so, la, ti, do". När en ton sedan sänks som till exempel i doriska skalan så sjunger man "do, re, *me*, fa, so, la, *te*, do". Alltså i det här fallet är tredje och sjunde tonen sänkta, vilket i vanliga fall skulle vara stavelserna "mi" och "ti", men blir till "me" och "te" eftersom tonerna är sänkta. Grüssner berättade också för mig att det finns tillhörande handtecken man kan göra under varje ord, som har påvisats vara lättare för barn att lära sig komma ihåg vilka toner man sjunger med hjälp av handrörelserna. Bob Stoloff har jobbat som professor på Berklee College of Music och tar upp denna "do, re, mi" övning i sin bok *Vocal Improvisation* (Stoloff, 2012, s. 68) precis på samma sätt som Grüssner beskriver.

Nedan ser ni fortsättnings exempel på mina egna påhittade "da, do, di" övningar under kyrkotonarterna. I den frygiska skalan tänker jag precis likadant som i den doriska skalan. De sänkta tonerna är vokaliserade med stavelsen "do". Se figur 4.



Figur 4

Under lydiska skalan är den fjärde tonen höjd. Vilket är orsaken till valet av stavelse blivit "di" för att förstärka höjningstonalitet. Se figur 5.



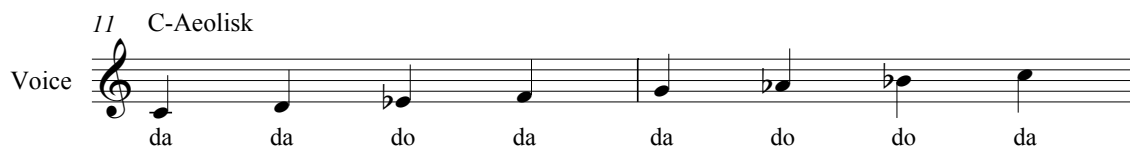
Figur 5

Under mixolydiska skalan är alltså den sjunde tonen sänkt, vilket betyder att man sjunger där "do". Se figur 6.



Figur 6

I aeoliska skalan är tredje, sjätte och sjunde tonen sänka vilket innebär att dessa toner blir sjungs med stavelsen "do". Se figur 7.



Figur 7

Den lokriska skalan har flest sänkningar. Andra, tredje, femte, sjätte och sjunde tonen är sänkta. Se figur 8.



Figur 8

När man ser kyrkotonarterna såsom det ursprungligen ses utifrån att alla vita tangenter mellan C till C är Jonisk, och D till D är dorisk, E till E frygisk och så vidare ser kanske inte alla genast vilka som är höjda samt sänkta toner. Därför har jag valt att lägga alla kyrkotonarter från C-dur skalan för att lättare kunna se alla de höjda samt sänkta tonerna, och där av lagt till stavelser på dem för att komma ihåg lättare. Detta har även gjort det lättare för mig att kunna komma ihåg skalan jag skall improvisera på med hjälp av stavelserna jag satt in.

Jag rekommenderar även att man läser in sig lite på teorin för att kunna analysera ackord för att sedan veta vilken skala man kan använda, eftersom en och samma skala kan passa in på flera olika ackord. Med andra ord, du behöver inte byta om skalor hela tiden för det kan vara svårt att hinna med alla skalor på olika ackord i en up-tempo låt till exempel. För att förtydliga mig själv så till exempel under en ackordföljd på Cmaj7 - Am7 - Dm7 till G7 (Imaj7 - VIIm7 - IIIm7 - V7 i tonarten C) kan den joniska skalan passa in på alla ackord perfekt.

På detta sätt kan man ta vilken skala som helst och plocka in valfria stavelser, eller enligt mitt system för att förenkla och komma ihåg. Jag skall även visa ett annat exempel. På en moll-skala som har sjunde tonen återställd, dvs. en harmonisk moll. Se figur 9.

C-Harmonisk moll

Voice

da da do da da do di da

Figur 9

Här har jag då som i mina kyrkotonarter använt samma sätt att lägga in vokaler. I denna skala där man ser både sänkta toner och höjda toner, har jag då lagt in "do" på sänkt ton, och "di" på den återställda sjunde tonen som i detta fall blir höjd eftersom den sjunde tonen är sänkt i originalmoll (Aeoliska skalan).

5.3 Rytmm

I detta avsnitt berättar jag kort lite grundläggande tips för rytm-tänkandet. Jag tar hjälp av Weirs sätt att beskriva rytmer i sin bok *Vocal improvisation* (2001, s. 55). Där tar hon upp de olika variationer på ett rytmiskt groove, som ofta används inom jazzmusik. Ett annat uttryck hon använder istället för groove är "feel".

Swing feel. Swing är det rytmiska groove mest associerat med jazz. Swingkänslan är baserad på en underliggande känsla för accenter på andra och fjärde slaget, och "åttondels swingnoter". Se figur nedan.



Figur 10

"Second feel" (eller two-feel) - är en typ av swingkänsla där till exempel basisten spelar främst halvnoter och varje 4/4-takt är spelad i en känsla av 2/4. "Fourth feel" - är en swing känsla där basisten skulle spela walking bas-linjer (alltså främst åttondelsnoter) och varje ton är spelad i en "fjärde"-feel

Bossa Nova. Bossa nova är ett rakt åttondels-groove som har sina rötter i Brasilien. Kända Bossa låtar är till exempel *Girl from Ipanema* skriven av den berömda Brasilianska kompositören Antonio Carlos Jobim. Bossa nova spelas ofta i medium tempo.

Samba. En annan rak åttondels groove från Brasilien är Samba. Samban är oftast snabbare i tempo än Bossa Novan, och har en rytmisk känsla spelad i halvnoter som ger en känsla av cut time (Weir, 2001, s. 55).

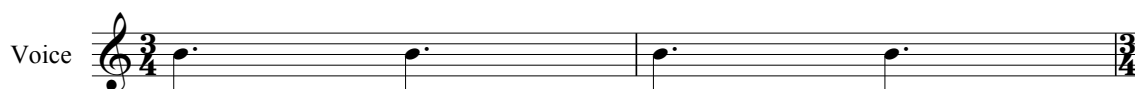
Shuffle. Shuffle har vissa likheter till Swing genom att åttondelsnoter inte är jämna. I detta groove ser åttondelspar ut ungefär så här. Se figur 11.



Figur 11

Det finns starka accenter på andra och fjärde slaget, och i överlag har shuffle en mer tyngre känsla än swing.

Jazz Waltz. Som namnet antyder, så går jazzvals i 3/4-rytmkänsla. Skillnaden mellan traditionell vals och jazzvals är oftast underdelningskänslan på punkterade fjärdedels synkopering. Detta illustreras i följande figur.



Figur 12

Åttondelsnoter betraktas som åttondels-swing. Se figur 13 (Weir, 2001, s. 56).



Figur 13

Här näst vill jag visa några rytmövningar ur Bob Stoloffs bok. Se figur 14 (Stoloff, 1999, s.16, 20, 22).

Swing feel

Figure 14, first exercise: A voice part in 4/4 time with a 'Swing feel' instruction. The notation consists of a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains three measures of eighth notes. The first measure has four eighth notes: G4, A4, B4, C5. The second measure has four eighth notes: G4, A4, B4, C5. The third measure has four eighth notes: G4, A4, B4, C5. The lyrics are: 'du dn du dn du dot du dn du dn dah du e a du dn du dot'. There is a '3' above the third measure, indicating a triplet of eighth notes.

du dn du dn du dot du dn du dn dah du e a du dn du dot

Swing feel

Figure 14, second exercise: A voice part in 4/4 time with a 'Swing feel' instruction. The notation consists of a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains three measures of eighth notes. The first measure has four eighth notes: G4, A4, B4, C5. The second measure has four eighth notes: G4, A4, B4, C5. The third measure has four eighth notes: G4, A4, B4, C5. The lyrics are: 'di da le da ba dwe ba da ba di da le dwe da du ya du dah_'. There is a '3' above the first measure, indicating a triplet of eighth notes.

di da le da ba dwe ba da ba di da le dwe da du ya du dah_

Swing feel

Figure 14, third exercise: A voice part in 4/4 time with a 'Swing feel' instruction. The notation consists of a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of eighth notes. The first measure has four eighth notes: G4, A4, B4, C5. The second measure has four eighth notes: G4, A4, B4, C5. The third measure has four eighth notes: G4, A4, B4, C5. The fourth measure has four eighth notes: G4, A4, B4, C5. The lyrics are: 'du dn di-da-le ba du ee a di-ba-le ba di-da-le ba di-da-le ba dot'. There is a '3' above each of the four measures, indicating a triplet of eighth notes.

du dn di-da-le ba du ee a di-ba-le ba di-da-le ba di-da-le ba dot

Figur 14

Här har Stoloff i sin bok flera sidor med liknande uppgifter, och exemplet på figur 14 var slumpmässigt utvalda för att visa hur man kan öva rytmer. Han har även satt in passande stavelser enligt egen smak. Ett sätt att testa sig fram är att gå till exempel till biblioteket och låna en instrumental jazznotbok och fundera ut egna påhittade scat-stavelser på rytmerna för att se vad man kan få fram.

5.4 Ordlösa stavelser

För att illustrera ordlösa stavelser har jag valt en beboplåten *Ornithology* av saxofonisten Charlie Parker, eftersom denna låt är en utav de mera kändare be bop-låtarna, och jag ville ta en be bop låt eftersom Ella Fitzgerald använder sig av denna melodi i sitt solo i låten *How high the moon*. Jag har valt ut några takter i början av låten, dess rytm och melodi. Istället för ord sätter jag in mina egna scat-stavelser jag själv tycker skulle passa in. Här får ni se mitt resultat:

The image shows a musical score for voice in G major, 4/4 time, with four staves of music. Each staff is labeled 'Voice' and contains a line of scat lyrics. The lyrics are: 'ba do-lya dn dot do ba do-lya do bap ba do-lya dn do do do bap', 'do ba weeh. dwe do dat ba dil -ya do bap dwe', 'bap do bap m ba do bah do da', and a final staff with a triplet of eighth notes. Measure numbers 4, 7, and 10 are indicated at the start of their respective staves.

Figur 15

I figur 15 ser man alltså att jag påbörjat med egna valfria scat-ord som jag satt in där jag tycker de passar bäst. Och så kan man fortsätta vidare genom att testa sig fram. Till exempel på triolerna som syns i sista takten skulle man antingen kunna tänka sig att lägga en typisk Ella Fitzgerald fras som "da n da " eller Sarah Vaughans "do m dat " eller så en enkel fras som "oo ee aa" enligt Bob Stoloff. Allt passar, man måste bara välja själv vad som känns naturligt. Detta är alltså en möjlighet att öva in scat-stavelser (Hal Leonard, u.å, C-edition, s. 278).

6 SAMMANFATTANDE DISKUSSION

För att sammanfatta mina forskningsfrågor kan man konstatera att scat-improvisation är en sångstil där man väljer att använda sig av improviserade ordlösa stavelser istället för ord. Denna sångstil kan göras på flera olika sätt, man kan välja att härma ljudet av ett instrument som bland annat Louis Armstrong, Ella Fitzgerald och Sarah Vaughan gjort, eller fokusera sin scat-improvisation på artikulation (Weir, 2001) eller fraseringar (Stoloff, 1999). Det finns flera variationer på hur en scat-improvisation kan låta. Man kan till exempel välja vilka stavelser man själv tycker passar in på en given rytm eller fras. Vill man använda sig mycket av konsonanten S som Sarah Vaughan använt sig av i sina scat-improvisationer, eller konsonanten N som Ella Fitzgerald använt sig mycket av. Alla konsonanter och vokaler är tillåtna, det är bara att välja något man trivs med och låter naturligtast för en själv. Man kan försöka sig fram genom att sätta in valfria stavelser på en given rytm-fras man tycker passar in, om det är till exempel en triol kan man till exempel använda sig av stavelserna "do-e-a" eller "du-dn-du" eller "do-ly-a", man väljer själv vilket som känns bäst. Börja enkelt med någon känd barnsång och välj ut de scat-stavelser man själv tycker passar in på den fraseringen eller rytmen. Om barnsångens rytm är raka åttondelar, kan man försöka sjunga den i swing-feel för att få den mera jazzigare känslan över låten. Man kan också fokusera på artikulationen (Weir, 2001) i samband med rytmer och frasering (Stoloff, 1999) i form av att istället för att sjunga "da-do-ba-bo" kan man sjunga "dat-do-bap-bop" för att få en tydligare scat-fras.

Utifrån mina tolkningar har jag kommit fram till att det bästa sättet att lära sig att improvisera är helt enkelt genom att lyssna och försöka sig fram genom att pröva själv. Om man känner sig osäker kan man börja med några enkla scat-ord och fraser som till exempel "do", "da", "bo", "ba", och testa sig fram på olika rytmövningar genom att bara "prata" sig igenom orden och rytmen. Börja enkelt, och ha i baktanken "less is more" så får du snygga solon. För det andra märkte jag när jag analyserade både Ella Fitzgeralds och Sarah Vaughans solon att det låter svårt när man lyssnar på deras solon, men egentligen var det inte så svåra scat-ord, rytmer och melodier de använde sig av. De var snarare säkra på det enkla de gjorde, vilket gör att de låter proffsigt och snyggt.

Stoloff framhäver hur fraseringen är viktig för scat-improvisation, och att fraseringen är mest effektiv om den har en rytmisk balans. Fraseringen tror jag själv kommer naturligt om man inte tänker på den så mycket. När man till exempel pratar med någon, använder man

naturliga pauser, ibland berättar man en mening längre, ibland tar man en paus efter bara ett ord. På samma sätt kan man tänka fraseringar, när man scat-improviserar. Man kan föreställa sig att man berättar någonting för någon, och då borde naturliga pauser och längd på ens egna scat-fraser variera och därmed låta naturliga. Weir påstår att artikulation är det väsentliga för ett lyckat scat-improvisation. Där kan jag hålla med att när man artikulerar och betonar ett ord när du till exempel pratar, har det en annan effekt än om du inte artikulerar. På så sätt kan det låta rytmiskt effektivare om du betonar till exempel frasen "do bap dat dat dle bap" så att varje slutkonsonant betonas starkt, istället för "do ba da da dle ba". Sammanfattningsvis tror jag att om man kombinerar artikulation och frasering får man ett lyckat och rytmiskt välformulerad scat-improvisation. Men att man inte behöver sätta allt för mycket teknik bakom sina improvisationer, utan låta det komma fram naturligt.

Förslag på fortsatt forskning kunde vara till exempel att analysera en blåsinstrumentalist solon, be instrumentalisten att improvisera ett valfritt solo, och sedan be denne försöka sjunga solot. Man kunde spela in det, för att sedan tolka vilka scat-stavelser instrumentalisten använder sig av. Kanske försöker instrumentalisten härma sitt egna instrument, och vilka stavelser kommer upp naturligast för instrumentalisten då? Man kan också improvisera tillsammans med instrumentalisten, till exempel göra en så kallad "call and response"-solo, där den ena improviserar på ett visst antal takter medan den andra svarar på lika många. Ofta är det fråga om fyra takter var åt gången. Då kan du som vokalist försöka härma både ljud, melodi och rytmen som blåsinstrumentalisten gör.

Jag har märkt att det går att scat-improvisera på vilken angiven melodi som helst. När jag nu lyssnar på radion i bilen och det kommer en pop-låt som spelas ofta, märker jag att jag börjar ganska snabbt scat-improvisera på melodin. Detta resulterar ofta i egna improvisatoriska rytmer och melodier på den redan angivna pop-melodin, och till slut sitter jag och scattar igenom varenda låt och ljud som kommer ur radion.

Att improvisera tycker jag inte behöver vara svårt eller invecklat. Man behöver inte heller tänka "jag kan inte improvisera". Det enda man behöver kunna är att lyssna. Analysera vad blåssektionen gör på dagens poplåtar, eller på någon gammal soullåt. Kan du försöka härma ljudet? Vilka scat-ord kommer naturligast ut från din mun när du sjunger? Är det "mm-bap-mm-bap" eller "shoo-bee-doo-bee"? Allt går, och är tillåtet. Det är därför jag tycker det är så fantastiskt med improvisation. Man får känna sig fri och sjunga det som kommer naturligast, utan några angivna regler eller måsten från notsystem och sångtexter. Det allra

bästa med improvisation för mig nuförtiden, är att om jag tappar bort mig i texten, kan jag snabbt improvisera en briljant scat-fras. Det är enkelt, och du kan lära dig att scat-improvisera!

KÄLLFÖRTECKNING

Backström-Widjeskog Bettina, (2008). *Du kan om du vill. Lärarens tankar om fostran till företagsamhet*. Doktorsavhandling. Pedagogiska fakulteten. Åbo Akademi. Åbo.

Brodin, G. (1985). *Musikordboken*. 4uppl. Borås. Forum.

Egidius, H. (1986). *Positivism, fenomenologi och hermeneutik*. Lund. Studentlitteratur.

Ejvegård, R. (2003). *Vetenskaplig metod*. 3uppl. Lund. Studentlitteratur.

Hal Leonard. (U.å). *Just jazz real book*. London. Alfred Publishing Co.

Johansson, L-G. (2011). *Introduktion till vetenskapsteorin*. 3uppl. Stockholm. Thales.

Norstedts. (2012). *Norstedts svenska ordbok*. 1uppl. Falun. Norstedts akademiska.

Prisma. (1970). *Prismas engelska ordbok*. 1uppl. Stockholm. Prisma.

Sarah Vaughan (Biography). *Sarah Vaughan*. (online 9.2.2014). Tillgänglig
<http://www.biography.com/people/sarah-vaughan-9516405>

Seventh String. (Online 9.2.2014) Tillgänglig
<http://www.seventhstring.com/xscribe/overview.html>

Stoloff, B. (2012). *Vocal Improvisation*. Boston. Berklee press.

Stoloff, B. (1999). *Scat! Vocal improvisation techniques*. Second printing. Brooklyn, New York. Gerard and Sarzin publishing co.

Weir, M. (2001). *Vocal improvisation*. Mainz. Advance Music.

Winter, J. (1984). *Problemformulering, undersökning och rapport*. 2uppl. Liber.

Diskografi

Charlie Parker (1958). *Ornitology - live at St Nicholas Arena*. (cd) Debut Records

Ella Fitzgerald (2008). *Greatest hits*. (cd) Star Mark

Sarah Vaughan (2013). *Divine the jazz albums 1954-1958*. (cd) Verve/Mercury records