



Mats Byström

Titel: Jazzundervisning i metodhistoriskt perspektiv

Språk: Svenska

Datum: 2015-07-10

Handledare: Annika Falthin

Kursansvarig institution: Stockholms Musikpedagogiska Institut (SMI)

Examensarbete 15 hp

Kandidatexamen i musikpedagogik

Sammanfattning

I den här studien har jag undersökt hur några erfarna jazzmusiker och pedagoger har gått till väga för att tillägna sig jazzens språk. Jag har sammanställt deras erfarenheter av jazzundervisning och improvisationsstudier, både som studenter och lärare, och redovisar deras synpunkter angående olika aspekter av musikstudier. Jag har också hämtat ytterligare material från litteratur, intervjuer med musiker och föreläsningar, samt kompletterat med egna erfarenheter av jazzundervisning. Fokus ligger på jazzundervisning i USA och Sverige från 1960-talet och framåt.

Resultatet av undersökningen visar att enigheten är stor bland informanterna om vikten av mångsidighet och variation; Att ta sig an lärandet och praktiserandet på flera olika sätt. Informanterna berättar om att de lärt sig och utvecklats genom många olika kanaler och metoder varav traditionell kunskapsförmedling lärare-elev bara varit en av dessa. Självstudier, ”plankning” av musikaliska förebilder, jamsessions, konserter, clinics, workshops, inspelat material som videoband och DVD’s, egen övning och övning tillsammans med studiekamrater, praktiserande av andra genrer som i sin tur hjälpt jazzspelet, inre lyssnande, och inte minst att vistas i kreativa miljöer med likasinnade där alla lär av varandra.

En annan aspekt som betonas av informanterna är öppenhet och ödmjukhet inför lärandet. Att det är viktigt att ha en inställning att alla som studerar och praktiserar jazz sitter i samma båt och gör klokt i att hjälpa varandra, dela med sig av kunskap och erfarenhet, och därigenom få tillbaka och växa tillsammans.

Det framgår också tydligt att det är viktigt med struktur och långsiktigt tänkande i sina studier för att uppnå tydliga och kontinuerliga resultat. Att angripa inläringen metodiskt, steg för steg, och att alltid förankra de teoretiska studierna med praktiskt utövande innan man går vidare.

Slutligen betonar informanterna vikten av att se sig som en ”evig student”, att i musik som bygger på improvisation finns inget facit, bara livslångt lärande och utveckling.

Nyckelord: Jazz; undervisning; jazzstudier; improvisation; Sverige; USA; pedagoger; metoder

Innehållsförteckning

Innehållsförteckning	3
Inledning	4
1 Bakgrund	5
1.1 Syfte	5
2 Tidigare forskning	7
2.1 Utländska studier	7
2.2 Svenska studier	9
3 Teori	11
4. Metod	13
4.1 Intervju	13
4.2 Urval	13
4.3 Genomförande	13
4.4 Bearbetning	14
4.5 Presentation av informanterna	14
4.6 Etiska överväganden	15
5. Resultat	17
5.1 Mötet med jazzen	17
5.2 Mötet med jazzundervisning	17
5.3 Jazzstudier på heltid	19
5.4 Metoder för lärande	21
5.4.1 Att söka sin egen röst	22
5.4.2 Inställning	22
5.4.3 Fokus	22
5.4.4 Pianot	23
5.4.5 Rösten	24
5.4.6 De klassiska influenserna	24
5.4.7 Utanför komfortzonen	24
5.4.8 Lära av eleverna	25
5.5 Jämförelser mellan Sverige och USA	25
6 Diskussion	27
6.1 Resultatdiskussion	27
6.2 Europeiskt och amerikanskt	29
6.3 Metodval	31
Litteraturförteckning	33
Intervjuguide	35

Inledning

När jag växte upp i Norrbotten under 1970- och 80-talet fanns väldigt lite jazz i min omgivning. Jag spelade piano från 7 års ålder, startade olika pop- och rockband med kompisarna och spelade även lite gitarr och bas. Det var inte förrän i gymnasiet som jag kom i kontakt med delvis jazzinfluerad musik. Jag hade då startat ett mer seriöst satsande band tillsammans med några likasinnade, som var influerade av 1980-talets amerikanska västkustband med tekniskt drivna instrumentalister.

Jag tog pianolektioner under den här tiden, men det var enbart klassisk repertoar, och det var inte förrän jag började på Framnäs Folkhögskola utanför Piteå som jag fick en pianolärare inriktad på jazz och modern musik. Där kom jag även i kontakt med ungdomar som lyssnade på jazzfusion och olika crossover-genrer mellan pop och jazz, och det var också mina första erfarenheter av att spela i jazzensemble.

Via studier på Kalix Folkhögskolas musiklinje och på Kulturamas musikerlinje i Stockholm sökte jag mig sedan till USA där jag studerade för Ellis Marsalis på University of New Orleans (UNO) och på Musicians Institute i Hollywood (MI), ett år på vardera skola. De båda skolorna är mycket olika, där UNO:s jazz studies department ägnar sig åt traditionell, akustisk jazz, med stort fokus på gehörstradition, medan MI är en mycket större och genremässigt bredare skola med en modernare profil.

Jag och min flickvän var också de enda svenskarna på UNO, medan det på MI i mitten av 90-talet gick flera hundra svenskar ihop med ett stort antal övriga utlänningar, framförallt japaner, västeuropéer och brasilianer.

Efter musikstudierna tillbringade jag ett par år i Asien där jag spelade med olika jazz- och funkband, framförallt i Japan och Thailand. De kontakter jag fick då har jag kvar, och återvänder regelbundet till Östasien för spelningar med mitt band och samarbete med lokala musiker.

Jag har också förmånen att regelbundet jobba med ett långsiktigt musikprojekt i New York, som även involverar undervisning, och därigenom har jag fått en värdefull inblick i situationen för musiker och musikpedagoger där.

Sedan jag bosatt mig i Stockholm i slutet av 90-talet har jag ägnat mig åt att undervisa, frilansa och spela egen musik, framförallt i min egen jazzfusion-kvintett och på duo med min sambo, som sjunger och spelar gitarr inom jazz och brasiliansk musik, och även undervisar i jazzsång på Musikhögskolan i Ingesund.

- Förutom de fyra informanterna, som var mycket generösa med sin tid och sin kunskap, har jag haft stor hjälp av de erfarenheter jag samlat på mig av många inspirerande och kunniga lärare under mina egna studier både i Sverige och i USA.
- Ett stort tack också till min handledare Annika Falthin, examinator Ketil Thorgersen och övriga lärare på SMI i Stockholm.

1 Bakgrund

Organiserad undervisning i jazzmusik är en relativt ung företeelse. I Sverige startade man den första högskoleutbildningen inom jazzområdet 1977 på musikhögskolan i Stockholm, en ettårig pedagogisk påbyggnadsutbildning för redan aktiva jazzmusiker. Den tillkom efter att en statlig utredning (OMUS, organisationskommittén för högre musikutbildning) i ett betänkande (SOU 1976:33) kom fram till att jazz och nordisk folkmusik var ”eftersatta genrer” inom svensk musikutbildning, och till den första kursen antogs sex studenter. I USA har jazzutbildningen en något längre historia. Det första universitetet att erbjuda en examen i jazzstudier var University of North Texas 1947, den första högre jazzutbildningen i världen, även om Berklee i Boston startade ett par år tidigare som en mycket liten privatskola (Collier, 2004). På 1950-talet följde ett flertal amerikanska universitet efter och idag finns högre musikutbildningar med jazzinriktning i ett 40-tal länder.

Det stora flertalet av de som idag betraktas som legender och ”stjärnor” inom genren var självlärda jazzmusiker som kom fram innan jazzundervisningen institutionaliserades. Några studerade klassisk musik på högre nivå (framförallt vita musiker), men jazzstudierna fick man klara av på egen hand (Sadie, 2001).

Hur musikerna gick till väga varierade och var ofta en kombination av flera faktorer; lyssna och härma/planka solon, fraser, melodier, ackord och rytmer från inspelningar av etablerade musiker och band; gå ut och lyssna på live jazz, som före 1940 mycket sällan framfördes i konsertsalar, utan oftast på restauranger och nattklubbar; anlita en etablerad musiker för en privatlektion; träffa andra aspirerande jazzmusiker för att jamma och utbyta erfarenheter; och på ett mer abstrakt plan ”hänga” med äldre, mer erfarna musiker för att insupa visdom, musikalisk och annan. Att identifiera sig själv som jazzmusiker har, liksom inom andra genrer, inte enbart handlat om det musikaliska/teoretiska utan även om mer perifera ting såsom attityd, värderingar, klädstil, jargong med mera (Coker, 1987).

Även sedan jazzundervisning infördes på musikskolor har metoderna för att lära ut jazz och improvisation varierat mellan olika lärare och lärosäten. Tidigare var ofta jazzutbildningar av försöksartad karaktär, en underavdelning till den klassiska musikinstitutionen, och undervisningen byggde i stor utsträckning på ”klassiska” metoder, strukturer och hierarkier. På senare år har många jazzutbildningar försökt frigöra sig från detta, och skapa undervisningsmetoder och läroplaner som utgår från jazzens egna villkor och förutsättningar.

Jag tänker i uppsatsen försöka få en så tydlig bild som möjligt av hur musiker genom historien fram till idag tillägnat sig jazzen. Målet är att dra lärdom från informanternas erfarenheter och kunskap som kan vara till gagn både för mig själv, mina elever och övriga intresserade, samt att få en övergripande inblick i situationen för blivande jazzmusiker och jazzpedagoger under 1960, 70- och 80-talet.

1.1 Syfte

Syftet med den här studien är att öka kunskapen om de lärandeprocesser och metoder som de jazzmusiker och improvisationspedagoger jag intervjuat använt sig av för att tillägna sig och vidareutveckla sina färdigheter som jazzutövare, samt hur de i sin tur förmedlat denna kunskap till sina elever. Jag vill också koppla dessa erfarenheter till ett geografiskt perspektiv, och undersöka hur jazzundervisningen utvecklats inom det nordamerikanska utbildningssystemet kontra det svenska/europeiska för att se om det går att finna några tydliga skillnader eller likheter.

För att uppfylla syftet har jag intervjuat fyra jazzmusiker och pedagoger som alla har stor erfarenhet av jazzundervisning internationellt, både som studenter och lärare och som

dessutom har en stark förankring i musiklivet: Elise Einarsdotter – pianist/kompositör, lärare på Stockholms Musikpedagogiska Institut, Ola Bengtsson – gitarrist, prefekt vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, Jerome Harris – gitarrist/basist, lärare på Hampshire College i Massachusetts samt Stefan Karlsson – pianist, huvudlärare i jazzpiano vid University of North Texas. Informanterna presenteras utförligare i ett kommande avsnitt.

Uppsatsen är disponerad i fem kapitel. I nästa del presenterar jag några studier som gjorts i ämnet jazzundervisning. I kapitel tre redogör jag för hur arbetet har gått till väga och presenterar informanterna. I fjärde kapitlet sammanställer jag resultaten av mina intervjuer och i femte kapitlet diskuterar jag dessa resultat och kopplar till litteratur i ämnet, samt gör en jämförelse mellan amerikanskt och europeiskt förhållningssätt till jazzundervisning.

2 Tidigare forskning

I det här kapitlet går jag igenom några utländska och några svenska studier som berör jazzundervisning, och presenterar kortfattat vilka resultat författarna kom fram till.

2.1 Utländska studier

Den amerikanske pianisten och jazzpedagogen Keith Javors har publicerat en doktorsavhandling om jazz performance programs på Collegenivå (2001). I studien har Javors skickat ut en enkätundersökning till samtliga jazzpedagoger på de tolv högst rankade Masterprogrammen i USA samt intervjuat sju etablerade jazzmusiker som också verkar som pedagoger. Det primära syftet med studien var att belysa skillnaderna mellan lärande i jazzens ”naturliga” miljö dvs gehörsbaserad realtidspraktik i en verklig spelsituation som t ex en jazzklubb, repetition eller jamsession, och inläring i en formaliserad institution, och vad som eventuellt gått förlorat i övergången mellan de två. Intervjuerna fokuserar också på dessa skillnader samt diverse problem associerade med formell undervisning såsom antagning, studiegång, praktisk erfarenhet, undervisningsmetoder, administration, anställningsprocedurer, politik med mera. Javors identifierar i svaren hos sina informanter ett problem med vad han kallar ”standardiseringen av jazzundervisning”. Här menas att många högre lärosäten använder samma undervisningsmaterial, samma repertoar och samma metodik i sin undervisning, vilket resulterar i att studenterna i hög grad låter väldigt lika i sitt spel, och han efterlyser ett större fokus på och utrymme för att söka ett individuellt uttryck. En av hans informanter, pianisten Hal Galper säger att i jazzens tidigare år fanns en större skillnad i individuell stil mellan musikerna. Eftersom det inte fanns någon information att få, så behövde alla staka ut sin egen väg. Vidare framhåller Javors att jazzundervisningen till övervägande del är visuellt inriktad, ett förhållningssätt han menar bara förstärker det teoretiska fokuset och att man därigenom riskerar att tappa bort en viktig aspekt av improvisation; att göra egna val. Han menar också att en del gått förlorat i försöken att anpassa jazzens orala gehörstradition till den akademiska världen, och att ett större mått av självstyrt lärande inom institutionerna, som liknar tidigare jazzmusikers tillvägagångssätt för att tillägna sig jazzen behövs för att undvika stagnation.

Musikern och jazzpedagogen Guro Gravem Johansen har i sin studie för filosofie doktorsgrad (2013) intervjuat 13 studenter inom högre musikutbildning i Norge och Sverige med fokus på hur de övar jazzimprovisation. Hon kopplar även sina resultat till en mängd exempel ur litteratur om lärande och musikundervisning, och har en teoretisk utgångspunkt i kulturhistorisk aktivitetsteori. Hennes resultat visar på vikten av interaktion och kollektivets betydelse. Hur man lär tillsammans genom samspel, musikaliskt och socialt. Här lyfter hon också fram musikinstitutionernas funktion att tillhandahålla en miljö som möjliggör möten och interaktion, och därigenom lärande i ett socialt sammanhang. En annan aspekt som hon behandlar är *målinriktad* kontra *utforskande* övning, där målinriktad övning förstås som ”traditionell” övning där man via en strukturerad process avser tillägna sig en specifik färdighet, medan utforskande övning är en betydligt öppnare, förutsättningslös praktik utan förutbestämda mål där fokus ligger på att spela det man hör gehörsmässigt, undvika att värdera det man spelar och komma bort från invanda mönster. Hennes resultat visar på att jazzstudenterna värdesätter den senare metoden som en väg att utveckla ett personligt uttryck och överskrida konventioner, medan man från institutionens sida betonar vikten av traditionell, målinriktad övning. Hon drar slutsatsen att den utforskande övningen bör uppmuntras och tas på större allvar av jazzpedagoger och skolläring. Hon anser även att jazzstudenter inom högre utbildning bör ges ett större ansvar och frihet att styra sitt eget övande, för att skapa motivation och ge en möjlighet att söka sin egen musikaliska röst, och visar på vikten av lärarens engagemang och inställning till elevinflytande som en viktig faktor

för studentens studiemotivation. Liksom Javors (2001) diskuterar hon även olika aspekter på institutionaliseringen av jazzundervisningen och risken för att studiegången blir standardiserad och följer en specifik mall, något som kan bidra till likriktning och hämma kreativiteten hos studenterna. Här betonar hon vikten av att välja undervisningsmaterial som är konkret och relevant för varje student, och att resurser, tid och möjlighet ges för att med en öppen inställning utforska och finna olika infallsvinklar i alla moment som studeras.

Jazzpedagogen Tony Whyton vid University of Salford i Storbritannien har skrivit en rapport (2006) om metoderna som används i jazzundervisningen där han diskuterar frånvaron av kritisk analys angående hur undervisningen bedrivs inom jazzinstitutionerna, och hävdar att det har flera orsaker; bland annat en ”inneboende” attityd inom jazzvärlden att jazzen är en väldigt personlig, fri och känslig företeelse som svårligen låter sig struktureras upp till traditionell undervisning, och därför kan jag ”undervisa hur jag vill”, något som undgår kritik därför att jag ”gör det på mitt sätt och det finns inget facit”. En annan faktor är uppkomsten av ”heliga kor” inom jazzundervisningen, påståenden och regler som inte får kritiserars eftersom de är sedan länge etablerade och befästa av framstående företrädare för genren. Vidare diskuterar Whyton amerikanskt kontra europeiskt förhållningssätt och synar kritiskt rådande uppfattningar om att amerikansk jazzundervisning följer traditionen betydligt striktare och har ett kulturellt arv att förmedla och vårda, medan europeiska jazzpedagoger betonar individualism och personligt uttryck, samt uppmuntrar experimenterande och korsbefruktning av jazz med till exempel nationell folkmusik och andra stilar.

En annan rapport skriven av Graham Collier (2004), en brittisk jazzmusiker och artistic director för jazzprogrammet på The Royal Academy of Music i London undersöker också relationen mellan amerikansk och europeisk inställning till jazzundervisning. Collier (som avled 2011) fick ett stipendium från Winston Churchill Memorial Trust för att åka till jazzutbildningar i USA. Han besökte ett stort antal skolor bland annat University of North Texas, University of New Orleans, New School i New York och Berklee College of Music i Boston för att studera deras undervisningsmetoder och dra nytta av deras erfarenheter för sin egen institution i London. Collier diskuterar även han skillnaden mellan europeisk och amerikansk jazzundervisning, och jämför också målet med undervisning på olika lärosäten; huruvida pedagogiken uppmuntrar studenterna att bli ”allround”-musiker inriktade på att klara av ett jobb tillfredsställande, fungera som musiker i professionella sammanhang och förvalta en tradition, eller om man istället tar fasta på att föra utvecklingen vidare och bryta ny mark inom jazzen, den förra en traditionellt amerikansk ståndpunkt och den senare en europeisk (Whyton, 2006). Collier menar också att amerikanska lärosäten har ett ansvar att förvalta en tradition som en del av ett nationellt kulturarv, medan europeiska högre jazzutbildningar kan ha ett friare förhållningssätt till metoderna och målen för undervisningen.

En studie som gjordes vid konservatoriet i Groningen, Nederländerna (Posthuma 2001) för att kartlägga högre jazzutbildningar i Europa visar på stora skillnader mellan södra och östra Europa kontra västra och norra Europa. Medan de syd- och östeuropeiska länderna under lång tid varit avskärmat från Nordvästeuropa och USA på grund av politiska och kulturhistoriska orsaker, så har Västeuropa och Skandinavien sedan jazzens tidiga dagar haft ett stort kulturellt utbyte med USA, och en direktkontakt i form av ett stort antal amerikanska jazzmusiker som vistats kortare eller längre tid i till exempel Frankrike, Tyskland, Danmark och Sverige, och omvänt också många europeiska musiker som rest till USA för att studera eller turnera. Detta har underlättat och påskyndat etableringen av jazzutbildningar vid högre lärosäten i vår del av Europa. Framförallt de sydvästeuropeiska länderna har också alltid haft en betydligt starkare kulturell och historisk länk till Sydamerika och Karibien.

Ett annat sätt för unga människor att komma i kontakt med musik och att själva få sjunga och spela var genom kyrkan, som Jon Edward Hasse och Tad Lathrop beskriver i

undervisningsmaterialet *Discover Jazz* (2012). Detta är något som framförallt amerikanska jazzmusiker berättar om, att via familjens engagemang i sin lokala församling delta i musikutövning i samband med gudstjänster, mässor och repetitioner och därigenom få en informell skolning i musikens grunder. I Sverige och USA har man väldigt olika kyrkomusiktraditioner. När man i Sverige mestadels spelat och sjungit psalmer, koraler och liknande innefattar framförallt den svarta amerikanska kyrkomusiken ofta Gospel, spirituals och soul, musikstilar som ligger betydligt närmare jazzen stilmässigt än den traditionella europeiska kyrkomusiken. Detta har givit många amerikanska jazzmusiker en annan plattform för att närma sig jazzen, och också bidragit till att skapa flera subgenrer inom jazz med influenser från modern kyrkomusik, som t ex Soul jazz och Gospel jazz.

Pianisten och pedagogen Mark Levine (1989) presenterar många olika erfarenheter och koncept gällande utveckling och lärande i sitt undervisningsmaterial, och lyfter särskilt fram fokus och målinriktning som viktiga faktorer. Uthållighet, struktur och fokus på delmål i lärandet menar han är en förutsättning för att kunna tillgodogöra sig de många olika moment som behöver bemästras för att utvecklas till en professionell musiker. Han menar också att man behöver ha ett helhetstänk i sin musikaliska utvecklingsprocess, att gripa sig an problem och utmaningar från olika håll och med olika metoder, och framför allt exponera sig själv för jazz i olika former så mycket som möjligt.

Filmskaparen och skådespelaren Jason Pugatch (2006) gör kopplingar mellan hur seriösa skådespelare ser på sin utveckling och profession, och inställningen som jazzmusiker har till att bemästra sitt hantverk. Här citerar han flera gånger saxofonisten Charlie Parker i uttalanden som berör internalisering av kunskap, att lära och överinlära till den grad att kunskapen blir en del av ditt undermedvetna: ”*Practive, practise, practise. And when you finally get up there on the bandstand, forget all that and just wail*”.

I en längre intervju med jazzpianisten Bill Evans som gjordes av den kanadensiske musikkritikern och journalisten Gene Lees (1987) delar Evans (som alltid var mycket välartikulerad i sina uttalanden om musik och musikstudier) med sig av sina tankar och erfarenheter kring processen att utvecklas till professionell jazzmusiker.

En aspekt av inställningen till inläring är hur han ser på begrepp som talang och fallenhet. Evans berättar att han hade flera kamrater under studietiden som han tyckte hade mer talang, ”lättare för sig” än vad han hade, men som efterhand tappade fokus och lämnade musiken. Han menar här att den viktigaste talangen av alla är uthållighet, att inte ge upp förrän man förstått och bemästrat ett moment, och att bara fortsätta vidare till nästa utmaning. Han betonar även vikten av att se på sin utveckling och individuella uttryck som en konstform, att välja sin egen väg och behålla fokus på sina egna mål med sitt musicerande.

2.2 Svenska studier

I en avhandling på Lunds Universitet (2014), intervjuar Sven Bjerstedt femton svenska jazzimprovisatörer om deras inställning till improvisation och musikskapande, samt spårar elementet ”Storytelling” i jazztraditionen från dess afrikanska rötter, och gör kopplingar till den klassiska traditionen.

Han redogör också för ett stort antal musikforskares och jazzhistorikers inställning och teorier om improvisation och berättartradition inom jazzen. Sven diskuterar även olika aspekter på jazzutbildning, olika sätt att lära sig improvisera, och refererar till ett flertal betydelsefulla jazzmusikers erfarenheter.

Han finner att de metoder som dominerat jazz- och improvisationsundervisningen i mer än ett halvt sekel, som i stort går ut på att lära sig den bakomliggande musikteorin och skalorna, för

att sedan kunna koppla ihop varje ackord med lämpligt val av skaltoner för improvisation, visserligen kan appliceras på flera av de äldre subgenrerna inom jazzen, till exempel bebop som är en tydligt definierad stil och som relativt väl lånar sig till denna typ av strukturering, men att detta förhållningssätt missar en del av helhetstänket som krävs för att utvecklas till en improvisatör som kan förmedla något på ett djupare plan till lyssnaren. Som flera av informanterna i hans studie betonar, så har jazzundervisningen varit fokuserad på sådant som är enkelt att strukturera och lära ut. Han menar här att även om traditionella moment inom instrument- och improvisationsundervisningen såsom teori, teknik, tonbildning och instrumentkontroll givetvis är av stor vikt, så behöver man komplettera perspektivet till att inkludera några fler aspekter på lärande och utveckling, och han introducerar här en modell han kallar för *The landscape of jazz improvisation learning*. I kärnan finns idéer som uppstår inom musikern till följd av imitation, genre- och formstudier, som utvecklas i kollektivt samspel med medmusiker, samt kollektivt samspel med en publik, men också i ett sökande och utforskande av individuell frihet och uttryck. Bjerstedt ser också ett behov av att ta in influenser och berättarteknik från andra konstutövare, såsom regissörer, filmskapare och författare.

En annan svensk studie är en magisteruppsats av Mikael Persson (2000). Han har jämfört Musikhögskolan i Göteborg med konservatoriet i Lille i Frankrike (han har själv studerat vid båda skolorna). Persson har intervjuat lärarna på afroamerikanska institutionen i Göteborg och på jazzavdelningen i Lille om deras syn på undervisning, hur man bäst och effektivast tillägnar sig jazzens språk, men också om vad som är viktigt att fokusera på. Han hittar likheter och skillnader i hur undervisningen bedrivs och redovisar också mer allmänt attityder och villkor för jazzutövande och jazzundervisning i de båda länderna. En stor skillnad mellan skolorna är lärarnas inställning till det musikaliska målet för elevernas studier; I Göteborg ansåg man allmänt att det är viktigast att hitta sin egen röst och stil, lyssna på sig själv och sträva efter originalitet i sitt musikutövande medan lärarna i Lille menade att det var viktigare att ha en överblick över traditionen och de olika stilistiska inriktningarna inom jazzen, och att kunna framföra dessa stilenligt. Författaren noterar också lärarnas inställning till huruvida undervisningen bör skilja sig åt beroende på om studenterna går på lärarprogrammet respektive musikerprogrammet, och försöker identifiera hierarkiska strukturer och statuskillnader mellan de olika rollerna som pedagog och musiker, samt skillnader i attityderna mot klassisk musik respektive jazz och hur dessa förändrats över tiden.

En annan magisteruppsats som berör ämnet är skriven av Tommy Larsson (2001). Larsson har lämnat ut en enkät till ett stort antal före detta studenter på jazzmusikerlinjen vid Musikhögskolan i Stockholm, både de som tagit examen och de som hoppat av i förtid. Han har även identifierat de viktigaste faktorerna i studenternas utveckling som improvisatörer och redovisat studenternas synpunkter på utbildningen. Avhandlingen fokuserar på studenternas erfarenheter och ger därigenom ett annat perspektiv på undervisningen än de övriga två, särskilt som studenterna redan befinner sig på en hög nivå och i de flesta fall har både musikgymnasium och flera år på folkhögskola bakom sig och därigenom har möjlighet att jämföra ett flertal pedagogiska metoder.

Mats Arvidsson har i sin C-uppsats (*Att lära jazzimprovisation*, Lund 1997) intervjuat fyra lärare på Fridhems och Svalövs folkhögskolor samt på Musikhögskolan i Malmö. Han har också deltagit på lektioner och observerat de olika pedagogernas lärostilar. Han låter lärarna komma till tals om olika aspekter av elevernas utveckling såsom gehör, ensemblespel, teknik, inspiration och originalitet, samt jämför deras olika pedagogiska approacher. Arvidsson konstaterar att samtliga lärare lägger stort fokus på gehörsbaserad inlärning, i vissa fall till och med att undervisningen periodvis bedrivs helt utan noter eller annat tryckt material.

Det går att urskilja flera genomgående teman i dessa studiers resultat. Ett av de tydligaste är miljöns stora betydelse för lärandet, hur man lär tillsammans med andra som alla strävar mot samma mål, och hur individen får stöd, inspiration och guidning av studiekamrater och lärare (Johansen 2013; Bjerstedt 2014). En annan röd tråd är behovet av en helhetssyn vid jazzundervisning, att lärare och mentorer vägleder studenterna i att angripa utmaningar och nya moment från flera håll för att undvika likriktning och att fastna i schabloner och vedertagna mönster (Bjerstedt 2014; Johansen 2013; Javors 2001; Whyton 2006). Vikten av, och vägen till, att söka sin egen röst och personliga uttryck är också något som ofta betonas, framförallt i studenternas svar i Johansens (2013) och Larssons (2001) studier. En skillnad i inställning bland jazzpedagogerna på de olika institutionerna är huruvida studenterna bör utbildas till traditionsbärare eller nydanare. Här framstår snarare en nord-sydlig skiljelinje, där pedagoger vid jazzprogram i Sydeuropa och södra USA i högre grad betonar vikten av att studenterna är bevandrade i traditionen och stilenligt kan framföra repertoar ur jazzhistorien, medan jazzlärare vid Nordvästeuropeiska lärosäten samt på universiteten i norra USA i högre utsträckning anser att studenterna bör fokusera på att utveckla sin individualitet och originalitet som jazzmusiker och improvisatörer, som framkommer i resultaten hos Collier (2004), Posthuma (2001) och Persson (2000).

3 Teori

I detta avsnitt presenterar jag den teoretiska bakgrunden jag använt för att koppla jazzundervisningen till generellt lärande och få ett mer allmänt pedagogiskt perspektiv.

Som teoretisk bakgrund till min studie lämpar sig den ryske-judiske pedagogen och forskaren Lev Vygotskijs (1896-1934) kulturhistoriska perspektiv väl. Flera av Vygotskijs teorier och tankar om lärande är applicerbara på jazz- och improvisationsstudier.

Psykologen och författaren Petri Partanen avhandlar i boken ”Från Vygotskij till lärande samtal” (Partanen 2007) hur Vygotskijs teorier kan tillämpas i modern pedagogik. Författaren redogör för Vygotskijs grundtankar om lärande, undervisning och kunskapsinhämtande, som han menar är högst aktuella även idag. En av grundteserna är att lärande sker effektivast i *Den proximala utvecklingszonen* (Vygotskij 1999), det vill säga den fas i lärandet som är strax ovanför det man själv behärskar, men som man med lite hjälp och vägledning kan tillgodogöra sig, och på så vis hela tiden skapa en ny proximal utvecklingszon. Denna process är något som återkommer i informanternas tankar om hur jazzstudenter effektivt bör tillägna sig varje nytt moment och färdighet i sina studier, och som även nämns i tidigare forskning (Johansen 2013). Partanen går även in på *Det lärande samtalet*, där han menar att en elev i en öppen och förutsättningslös dialog med sin lärare eller studiekamrater utvecklar och internaliserar sin förmåga att resonera och därigenom gör större och mer förankrade framsteg i sin utveckling. Partanen lyfter också fram begreppet *medierat lärande*, det vill säga ett lärande samspel mellan elev och mentor där fysiska och intellektuella redskap, socialt samspel i dialog, och språk utgör hörnstenarna (Kozulin 2003).

Även Roger Säljö, professor i pedagogik vid Göteborgs universitet, har i flera böcker (*Lärande i praktiken*, 2000, *Lärande och kulturella redskap*, 2005) framfört och diskuterat Vygotskijs teorier, och deras applicering inom modern undervisning och lärande.

Säljö diskuterar lärandets historia och mekanismer ur ett ’sociokulturellt perspektiv’. Med detta menas att människans biologiska och fysiska förutsättningar endast i lägre grad bestämmer hennes förmåga till lärande, utan det är genom det sociala och kulturella samspelet med omgivningen som individen inhämtar de kunskaper och färdigheter som krävs för att fungera i ett komplext samhälle. Han tar utgångspunkt i Vygotskijs idéer som betonar språkets betydelse för individens utveckling, och att barn lär sig framförallt genom relationer

med föräldrar, syskon, lärare andra förebilder, medan de biologiska förutsättningarna är mindre viktiga. Just liknelsen om jazzen som ett språk, som man lär av andra i sin omgivning är återkommande bland erfarna jazzpedagoger och musiker i studien och bakgrundslitteraturen. Ett annat centralt begrepp hos Vygotskij är internalisering, dvs att man gör tankar och värderingar man fått av andra till sina egna som ett led på vägen mot kulturell förståelse. Interaktion och kommunikation, både på kollektiv och individuell nivå är två centrala begrepp i ett sociokulturellt perspektiv och man tar således avstånd från traditionell envägskommunikation i undervisningen, något som Guro Gravem Johansens (2013) informanter betonar som särskilt viktigt för ett effektivt och varierat lärande vid improvisationsstudier. Säljö tar också upp problemet med lärandets institutionalisering. I och med att lärandet så småningom organiseras i form av skolundervisning sker också en dekontextualisering, det vill säga lärandet tas ur sitt sammanhang och blir ett abstrakt ämne som studeras genom läroböcker och katederundervisning utan någon konkret koppling till praktiska situationer. Just detta problem berörs i flera tidigare studier om jazzundervisning (Bjerstedt 2014; Johansen 2013; Whyton 2006; Javors 2001), där man analyserar debatten som sedan länge pågått inom jazzvärlden huruvida något av jazzens individualitet, spontanitet och kreativitet gått förlorad i och med jazzundervisningens anpassning till den akademiska världen.

4. Metod

I det här kapitlet presenteras hur jag gått till väga för att välja ut och intervjua informanterna, samt bearbeta deras svar.

4.1 Intervju

Jag valde att göra strukturerade kvalitativa intervjuer som de beskrivs i boken *Kvalitativa intervjuer* (Trost 2005). Det innebär att samtliga informanter får samma frågor i samma ordning, men att frågorna är öppna och att informanterna ges utrymme att svara utförligt och utan styrning. Denna typ av intervjuer ger vanligtvis en stor mängd data att bearbeta, men eftersom ämnet för intervjun sträckte sig över en stor del av informanternas livstid, från den tidiga ungdomen genom hela deras professionella karriär så såg jag det som väsentligt att de måste få berätta fritt för att få en så komplett bild som möjligt av deras upplevelse. Jag strävade efter att genomföra intervjuerna i en lugn miljö med minimala störningsmoment på en plats och vid en tidpunkt som passade informanterna. Målet var att få en komplett och nyanserad bild av hur informanterna upplevt sin egen situation, det allmänna läget inom jazzen och musikvärlden, trender och attityder både inom institutionerna/utbildningssystemet samt ute i musiklivet och hur dessa förändrats över tiden.

Ytterligare aspekter som jag ville ta del av var informanternas erfarenheter och syn på skillnader och likheter i villkor för jazzstudenten/musikern som grundar sig på geografiskt läge, kön, ålder, bakgrund, instrument, etnicitet och ekonomi.

4.2 Urval

Jag behövde alltså några personer med stor och mångårig erfarenhet av jazzundervisning, både som studenter och lärare, helst från flera olika skolor/institutioner i USA och Europa, samt erfarenhet som professionell musiker, gärna också internationellt.

Efter att en femte tillfrågad jazzpedagog tackat nej, bestämde jag mig för att fyra informanter kompletterat med litteratur och avhandlingar i ämnet skulle ge en god bild av utvecklingen och tillståndet inom min avgränsning, men ändå resultera i en hanterbar mängd data att bearbeta.

Det finns inte så väldigt många informanter att välja på ur ett svenskt perspektiv, men jag bestämde mig för två stycken verksamma i Sverige med erfarenhet av både svensk och amerikansk jazzundervisning, och två verksamma i USA, en svensk och en amerikan.

Jag kände till alla utom Jerome innan jag påbörjade urvalet, han rekommenderades av Elise som en lämplig person tillsammans med några andra.

De fyra informanterna uppfyller kriterierna jag hade ställt upp och har en relativt god spridning avseende instrument, kön och verksamhetsfält, både geografiskt och stilmässigt. Informanterna är alla födda på 50-talet och har stor erfarenhet av jazzundervisning, både som studenter och pedagoger, och är dessutom rutinerade musiker med internationell erfarenhet.

4.3 Genomförande

Jag gjorde strukturerande intervjuer med endast några få frågor och följdfrågor i syfte att få intervjuobjekten att berätta friare och för att skapa ett större flöde i intervjuerna.

Jag sammanställde några frågor för att strukturera upp intervjuerna:

Hur kom du själv i kontakt med jazz? Vad fick dig att vilja lära dig spela jazz? Vilka var dina första erfarenheter av jazzundervisning? Dina erfarenheter av olika jazzutbildningar? För – och nackdelar med olika approacher till jazzundervisning? Egna metoder?

I och med att jag själv är relativt insatt i ämnet kunde jag ställa följdfrågor för att täcka upp eventuella luckor, men jag försökte att inte styra intervjuobjekten för mycket, utan de fick gärna göra utvecklingar åt olika håll. Jag spelade in intervjuerna med smartphone.

I början av januari 2013 hade jag ett jobbuppdrag i New York, och fick därigenom möjlighet att intervjua Jerome på plats. Jag passade då också på att intervjua Stefan när vi befann oss någorlunda i samma tidszon. Intervjuerna tog 30-35 minuter var, förutom intervjun med Jerome, som ägde rum i hans bostad i Brooklyn och drog ut på tiden till en dryg timme, då vi även kom in på relaterade ämnen. De övriga informanterna intervjuade jag på deras respektive lärosäten, Stefan via Skype eftersom han befann sig på UNT i Texas. Även om informanterna var få till antalet så har samtliga lång erfarenhet, stort kunnande och väldigt mycket att dela med sig av, och följaktligen resulterade intervjuerna i en relativt stor mängd empiri.

4.4 Bearbetning

Jag förde över audiofilerna med intervjuerna till datorn och öppnade filerna i varsitt fönster i programmet Quick Time. Därigenom kunde jag dra ut intervjuerna till långa ”rektanglar” och sammanställa svaren direkt, eftersom frågorna ställdes i samma ordning under samtliga intervjuer. Jag adresserade en fråga i taget, och försökte sammanfatta informanternas uppfattningar och synpunkter inom varje område. Sedan jämförde jag deras svar, och sökte kopplingar till litteratur och studier som gjorts i ämnet för att försöka se om det fanns några tydliga beröringspunkter eller områden där åsikterna gick isär. Här bedömde jag att en transkribering av intervjuerna inte skulle tillföra mycket, då jag föredrog att arbeta med audiofilerna direkt och därigenom få med alla nyanser och skiftningar i språket som inte låter sig skrivas ut med bokstäver. Dessutom upplevde jag det som mycket smidigt att direkt kunna växla mellan informanternas svar när de diskuterade samma område i sina respektive intervjuer för att få en helhetsbild av deras olika erfarenheter och åsikter om varje frågeställning.

4.5 Presentation av informanterna

Elise Einarsdotter

Uppvuxen på skånska landsbygden. Elise tog lektioner från lokala kantorer under skoltiden och spelade i kyrkor och med olika sångare. Elise började också improvisera i samband med olika vikariat som kantor. Hon började under gymnasietiden spela i band, och ledde och arrangerade för olika körer. 1973-1977 bodde Elise i USA och studerade vid Berklee College of Music och New England Conservatory, och med bland andra Charles Mingus och Thelonius Monk. Studerade även vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm 1979-1981, och var där även verksam som pedagog 1981-1988. Spelade bl a med Tintomara och Olle Steinholtz. Startade 1984 sin egen grupp, Elise Einarsdotter Ensemble, som senare utökades med sångerskan Lena Willemark. Sedan dess har hon samarbetat med många av sveriges jazz- och folkmusikartister, bland andra Rigmor Gustafsson, Margareta Bengtsson och Anna Christoffersson. Hon har släppt 14 album, varav 6 med EEE. Elise är även verksam som pedagog på SMI i Stockholm, och leder TV- och radioprogram.

Ola Bengtsson

Uppvuxen i norra Skåne, där Ola i stort sett lärde sig själv att spela gitarr, och från tidiga tonåren började spela med olika dansorkestrar. Parallellt hade han egna band med mer rock- och jazzfokus genom hela gymnasietiden. Efter gymnasiet sökte Ola till Berklee College of

Music i Boston, där han studerade 1977-1980. Hemma i Sverige tog Ola sedan musikpedagog-examen från KMH samtidigt som han började undervisa där i jazzteori och gitarr. Sedan dess har han spelat i otaliga konstellationer i Sverige och utomlands, medverkat på skivinspelningar, och är ofta musikansvarig på olika liveklubbar och jamsessions i Stockholm. Han är anställd som prefekt och lektor vid institutionen för jazz vid KMH, där Ola även är involverad i flera samarbetsprojekt för att starta upp jazzutbildningar i andra länder. Ola har även skrivit flera böcker om jazzteori, gehör och arrangering.

Jerome Harris

Jerome är född och uppvuxen i New York, och började ta lektioner i dragspel och fiol under skolåren. Han spelade fiol i skolorkestern och lärde sig samtidigt själv gitarr och bas. I tonåren spelade han i olika band i en mängd olika stilar. Efter att ha tagit en Bachelor of Arts i psykologi och socialvetenskap vid Harvard, fick Jerome ett stipendium till New England Conservatory of Music med inriktning jazzgitarr, där han tog examen 1977. Sedan dess har han verkat som frilansmusiker med en mängd olika artister och grupper, Sonny Rollins, Bill Frisell, Jack DeJohnette och George Russell för att nämna några, och han turnerar regelbundet både i USA och internationellt. Jerome har medverkat på ett femtiotal skivinspelningar, och verkar även som pedagog på Hampshire College i Massachusetts.

Stefan Karlsson

Född och uppvuxen i Västervik, med en pappa som spelade piano i olika orkestrar, kom Stefan tidigt in i musiken. Han spelade med kompisar i olika ensembler och tog lektioner i orgelspel. Efter gymnasiet fick han ett stipendium till University of North Texas (UNT) jazz program, dit han åkte med barndomsvännen och spelkamraten, trumpetaren Magnus Broo. Under studietiden spelade han med universitetets One O'Clock Lab Band, med vilka han fick möjlighet att turnera både i USA och utomlands. Efter att han tagit både Bachelor och Masterexamen från UNT frilansade han som musiker och kompositör i Denver och Las Vegas i flera år innan han fick anställning vid UNT som lärare i improvisation och jazzpiano.

Stefan fortsätter vid sidan av undervisningen att verka som musiker i olika sammanhang, som fast medlem i basisten Eddie Gomez trio samt med jazzprofiler som bland annat Tim Hagans, Chris Potter och Marc Johnson. Stefan är också aktiv som gästföreläsare vid olika universitet och musikskolor både i USA och internationellt.

4.6 Etiska överväganden

Jag valde att inte anonymisera mina informanter i den här studien, och skälen till detta är framförallt två; Ingen av informanterna hade något emot att delta med eget namn, de blev snarare något förvånade över frågan. Samtliga informanter är ju yrkesverksamma musiker och föreläsare, och vana vid att synas och uttala sig i offentliga sammanhang inom sitt fack. Dessutom är jazzsverige ganska litet, och möjliga läsare av den här studien som är någorlunda insatta i ämnet skulle troligen enkelt kunna lista ut vilka personer som deltog, eftersom de berättar utförligt om sin bakgrund och verksamhet som musiker och pedagoger, vilket skulle göra en anonymisering poänglös.

Samtliga informanter ställde upp frivilligt och frågade inte efter någon ersättning, med undantag av Jerome som jag inte hade träffat eller hade någon koppling till sedan tidigare. Till skillnad från i Sverige är det i USA vanligt att ersättning utgår vid denna typ av begäran, varför vi kom överens om att se intervjun som en privatlektion som mitt lärosäte SMI betalade \$120 för. Jag kvittade sedan en pianolektion på SMI mot intervjun.

I samband med att jag frågade om de ville delta, upplyste jag informanterna om studiens syfte, och att de inspelade intervjuerna inte skulle spridas eller delas, utan endast användas av mig i sammanställningen av resultaten och sedan raderas.

En risk vid intervjuer som inte är anonymiserade är att den intervjuade påverkas av vetskapen om att han eller hon uttalar sig i eget namn och möjligen framställer sig själv och sin historia i en bättre dager.

Risken för detta i min studie tror jag är relativt liten, framförallt beroende på de omständigheter jag nämnde tidigare: Att jazzvärlden är liten, informanterna känner väl till varandra och har i flera fall studerat och arbetat tillsammans, det är troligt att också läsare av uppsatsen informerades i ämnet t ex kollegor, musiker och jazzstudenter känner till informanternas bakgrund relativt väl, och det skulle vara svårt att försöka ändra någonting väsentligt. Detta var inte heller något jag reflekterade över under intervjuerna och arbetet med uppsatsen, kanske beroende på att fokus för studien inte i första hand var informanternas musikaliska meriter och karriär.

5. Resultat

5.1 Mötet med jazzen

Här berättar informanterna om några av deras första möten med och upplevelser av jazz och relaterade genrer.

Musikerna och pedagogerna jag intervjuat nämner alla någon person som på ett eller annat sätt varit viktiga för deras tidiga utveckling inom jazz och musiken i allmänhet. Elise berättar att den lokale kantorn uppmuntrade henne att improvisera över psalmer när hon vikarierade, även om han aldrig nämnde ordet jazz. Han gav henne även pianolektioner och ordnade jobb i olika kyrkor, något som ledde till fler vikariat och speljobb. För Jerome var det en rumskamrat på college som introducerade ny musik och musikböcker för honom, som fick en avgörande betydelse för hans fortsatta musikaliska karriär. Äldre spelkamrater och en gitarrspelande granne introducerade jazzen för Ola, medan Stefans pappa, som var musikintresserad och spelade piano fick honom att lyssna på jazz.

En annan faktor som hade stor betydelse under perioden då jazzundervisning i organiserad form växte fram var radion. Innan internet och den digitala tekniken utvecklades fick många musiker en stor del av sina tidiga impulser och musikupplevelser via olika jazzprogram på radion. Till exempel berättar Elise att hon upptäckte mycket för henne ny musik genom Sveriges radios ”Smoke rings”, och i Jeromes föräldrahem lyssnades det mycket på radio, både jazz och relaterade genrer som blues och soul.

Även om den svenska kyrkomusiken låg långt ifrån jazzen uppger både Elise och Stefan att de lärt sig mycket av grunderna inom klaviaturspel genom att spela kyrkorgel och vikariera för lokala kantorer under uppväxten.

Slutligen har naturligtvis inspelad musik, framförallt LP-skivan, utgjort en första kontakt med jazz för många blivande musiker. Både Elise, Stefan och Jerome berättar att några av deras första starka musikupplevelser gick via föräldrarnas skivsamling.

Viktigt för samtliga informanter i deras tidiga musikaliska utveckling var att få spela mycket i olika sammanhang, komma med i olika band och orkestrar och få praktisk erfarenhet i reella musikaliska situationer, även om det inte handlade om renodlad jazz i alla lägen.

5.2 Mötet med jazzundervisning

Under den här rubriken har jag samlat informanternas intryck och erfarenheter från deras första möten med organiserad jazzundervisning.

För samtliga intervjuobjekt, födda på 50-talet, fanns väldigt lite organiserad jazzundervisning tillgänglig under uppväxten. Elise nämner en studiecirkel i jazzhistoria som den enda jazzrelaterade undervisningen som fanns att tillgå, men hon betonar att lektionerna hon tog för kantorn var väldigt utvecklande och en ögonöppnare mot improvisation och friare spel. Kantorn hade en öppen inställning till orgelspel i kyrkliga sammanhang, och även en relativt liberal syn på vilken repertoar som var lämplig. Han uppmanade henne att sätta sig in i harmoniken ordentligt på psalmerna när hon vikarierade för honom, och sedan improvisera så länge som möjligt på varje psalm. När hon så småningom funderade på att utbilda sig inom musik och kontaktade musikhögskolan i Malmö för att höra sig för om möjligheten att ägna sig åt jazz under musikstudierna, fick hon svaret att det var uttryckligen förbjudet att improvisera där. Detta besked fick henne att bestämma sig för att åka till USA och helt ägna sig åt studera jazz.

Efter diverse turer hamnade hon på Berklee college i Boston, som vid den här tiden hade ca 300 heltidsstudenter varav ett 20-tal kvinnliga. Ett par svenskar gick redan på skolan, och några tillkom efterhand. Hon sökte och kom in, och började studera där våren 1974. Hon minns de första intrycken från utbildningen som ”*enorma krav och tufft som så ung, pank och ny i den här världen, men det dominerande var ändå en så'n enorm kick*”. Hon säger att hon ännu inte hade verbaliserat för sig själv exakt vad det var hon sökte, men att hon visste när hon hade påbörjat studierna på Berklee att hon hamnat på rätt plats, och att hon var beredd att jobba extremt hårt för att kunna vara kvar.

Dock var det inte lätt att i nästan alla sammanhang vara ensam tjej, och att komma till insikten att i jazzvärlden är det den manliga normen som gäller. Det här var 1970-tal, och vissa dörrar var helt enkelt stängda. Som ung tjej i en omgivning styrd och dominerad av män blev hon i många sammanhang inte behandlad på lika villkor eller tagen på allvar, en erfarenhet som hon säger har präglat en stor del av hennes karriär både som musiker och pedagog.

Ola tog bara någon enstaka gitarrlektion under uppväxten. Inga jazzlärare stod att finna, utan inlärningsprocessen bestod istället av att köpa och byta LP-skivor med musikintresserade kompisar, och sedan planka saker från skivorna. I början var det mest rock och blues, men med tiden blev han introducerad för orgeljazz av äldre kamrater och gick sedan vidare på egen hand till olika blues – och jazzgitarrister. Den teoretiska undervisningen begränsade sig till att en granne visade honom några ackord på gitarr, men resten fick man tillägna sig själv eller i utbyte med spelkompisar.

Önskan att förstå den bakomliggande teorin och kunna ”*sätta ihop systemen*” för sig själv, i kombination med avsaknaden av utbildningsmöjligheter på hemmaplan fick honom söka in till Berklee college of Music i Boston vid 18 års ålder. Då var han i princip självlärd, men hade stor praktisk erfarenhet som han fått genom att spela mycket med äldre kamrater och i semiprofessionella och professionella orkestrar.

”*Framförallt tycker jag att själva miljön var väldigt utvecklande*” sammanfattar han de första intrycken från utbildningen. Berklee hade vid den här tiden, 1977, vuxit till ca 3000 studenter, ”*som alla var inne på jazz*”. Han lärde sig snabbt att man måste ha ”*en öppen attityd och dela med sig av det man har, för då får man mer tillbaka*”, en inställning som var ganska annorlunda mot den han mött i Sverige, både före och efter studierna i USA. Om den mer protektionistiska attityd han stötte på Sverige menar han ”*det blir ju så när man tror att man är ensam om nå't, och det är man ju aldrig, folk har ju mycket bättre koll än så*”. I en omgivning när man är så många som studerar mer eller mindre samma sak fungerar inte den inställningen, menar han.

Inte heller för Stefan fanns det några större möjligheter att ta formella lektioner i jazz under uppväxten. Hans pappa spelade piano i en grupp som repeterade hemma hos dem, och därigenom fick han höra en del av repertoaren i tidig ålder. Dock startade den lokala musikskolan ett storband där han fick praktisk erfarenhet av ensemblespel tillsammans med kamrater i yngre tonåren. Han deltog i en jazzkurs i Upplands-Väsby en sommar under gymnasietiden, där han träffade lärare från jazzavdelningen på University of North Texas (UNT). Detta resulterade i ett stipendium och en möjlighet att åka till Texas och studera jazz efter gymnasiet tillsammans med en kompis.

För Jerome, som växte upp i Brooklyn, fanns visserligen i teorin möjligheten att studera musik och jazz, men påtryckningar från familj och omgivning att skaffa sig en ”riktig” utbildning som ledde till ett fast jobb var stora och ledde till att han istället tog examen i socialvetenskap. Hans skolning inom jazz- och populärmusik under uppväxten bestod istället

av att sjunga tillsammans med kompisar och lära sig själv grunderna på gitarr via LP-skivor och radion.

Det var inte förrän han fick ett stipendium från New England Conservatory (NEC) i Boston som han kunde ägna sig helt åt jazzstudier. Dock erbjöds det vissa musikrelaterade lektioner på Harvard där han studerade under collegetiden, som t ex musikhistoria och music appreciation class.¹ Men framförallt fanns det en radiostation på Harvard där han jobbade på fritiden, och de hade ett stort musikbibliotek som han hade fri tillgång till. Han nämner detta som en viktig källa till kunskap och inspiration under perioden när han bestämde sig för att satsa helt på musiken.

Han tog också några gitarrlektioner under sommaren innan han började på NEC, men fram till dess var han helt självlärd.

5.3 Jazzstudier på heltid

I det här avsnittet sammanfattar jag informanternas erfarenheter från deras studietid.

”Man måste ju lära sig ett språk av någon”. Citatet av Ola sammanfattar bra vilken inställning informanterna har till att tillägna sig jazz. Han fortsätter: *”Även om jag lär mig samma grejer som du, så kommer vi ändå att låta lite olika”*, och menar att man måste ha en ingång i musiken och lära sig av att studera en eller flera förebilder, särskilt under sin tidiga utvecklingsfas, för att sedan kunna ta det vidare och forma sin egen spelstil. Just den kreativa atmosfär som skapas när många människor är på samma ställe och studerar samma sak intensivt menar han är den största behållningen från studietiden på Berklee College of Music. Alla lär av olika stilbildare inom jazzen, lärarna på skolan och inte minst av studiekamraterna. Han menar vidare att när man är så många (vid den här tiden i slutet av 1970-talet fanns det ca 900 gitarrister på Berklee) kan man inte ha några hemligheter för varandra. Om man försöker ha en protektionistisk attityd och behålla det man kan för sig själv så får man ingenting tillbaka. Det är också betydligt svårare att inbilla sig att man är ensam om någonting i en sådan miljö, något han upplevde att man träffade på mer av när han kom tillbaka till Sverige efter avslutade studier.

Diskussionen om i vilken grad man bör lyssna på, planka och härma musikaliska förebilder har pågått länge bland musiker och på musikskolor med jazzinriktning. Risken att låta som en klon eller kopia av någon annan är dock mycket liten, menar Ola, då alla är individer och kommer att uttrycka det man lär sig och internaliserar på olika sätt. Den individualistiska approachen, att alla har en egen röst som räknas var också något han kände starkt under studietiden i USA.

Också Elise kopplar den musikaliska lärandefasen till att lära sig ett språk, som man sedan gör till sitt eget. Även om alla studerar samma källor så ligger i jazzens själva natur sökandet efter en egen röst, något som också betonades på Berklee. En annan positiv sak var energin och målmedvetenheten man fick med sig av studiekamraterna, att alla var så fokuserade och inriktade på att lära sig och utvecklas, och att man automatiskt dras med i detta.

Den ekonomiska verkligheten för studenterna kunde dock vara tuff. Vid den här tiden fick man inga studielån eller bidrag från Sverige, så hon fick ta olika jobb för att finansiera studierna. *”Men så var det ju för alla andra också”*, minns hon, alla jobbade på kvällar och helger för att kunna fortsätta på skolan. Ibland fick man ta uppehåll i studierna en hel termin för att jobba ihop pengar till skolavgifter och levnadsomkostnader. Många studenter, bland

¹ En musiklyssningskurs som är vanlig på amerikanska universitet, där man går igenom vad man lyssnar efter och vad som utmärker en viss genre, samt får en historisk och kulturell bakgrund till musiken.

dem både Ola och Elise, tog också privatlektioner utanför skolan, något som de minns som ofta lika givande som den organiserade undervisningen. Hon nämner också att flera av lärarna hon studerade för, både i och utanför skolan, fick henne att hitta glädjen i själva repetitionsmomentet som krävs för att bemästra något nytt och utmanande. ”Att nöta och finslipa, i kombination med att söka det personliga uttrycket”.

Att hela tiden hålla på med något som är lite för svårt, utan att det blir övermäktigt, och att hitta den balansen anser hon är det mest utvecklande förhållningssättet när man studerar för att kunna praktisera någonting i realtid. Viktigt är också att läraren inte lastar på studenten alltför mycket teori och skalor innan denne är tillräckligt intresserad av och mogen för det. Stefan hade fått lite undervisning i harmonilära och i någon mån improvisation i Sverige, men det var på UNT, där han nu arbetar, som han fick sin första sammanhängande jazzutbildning.

Han beskriver utbildningen som präglad av höga krav, många läxor och uppgifter som skulle redovisas varje vecka och väldigt mycket musicerande i olika sättningar, bland annat storband och mindre jazzgrupper. I och med att det fanns så många forum för att få sin musik spelad på UNT, var också fokus på komposition och arrangering stort i utbildningen, något som Stefan också nu betonar som viktigt. Studieupplägget var väldigt strukturerat och man ”håller studenterna mer i handen” som han uttrycker det. Han tycker också att undervisningen och kommunikationen lärare och studenter emellan i allmänhet var ganska rakt på sak, och att lärarna inte var rädda för att vara väldigt ärliga mot eleverna. Generellt menar han att i USA är inställningen till målet med högre musik- och jazzundervisning att man måste hjälpa studenterna att bli kompletta, professionella musiker som kan fungera väl i många olika musikaliska sammanhang och roller.

Jerome gick fyra år på New England Conservatory (NEC) i Boston, där även Elise studerat. Han upplevde studietiden som positiv och givande, en tid när mycket föll på plats och de musikaliska och teoretiska strukturerna klarnade för honom efter många år av självstudier. Jerome utgör ett undantag bland informanterna som den som varken före eller efter heltidsstudierna tagit lektioner i någon större omfattning. Han betonar dock, liksom de andra informanterna, att han är en evig student och planerar att även framöver engagera sig i formella musikrelaterade studier trots sin långa erfarenhet.

Just önskan att lära sig det teoretiska ramverket och förstå sammanhanget och strukturen i musiken är något som var gemensamt för samtliga informanter. I och med bristen på tillgång till organiserad jazzundervisning under uppväxten hade alla varit tvungna att lära sig spela gehörsvägen, och kände ett behov av att förstå systemet. Ola nämner också att för att kunna undervisa krävdes att man hade koll och kunde förklara musiken även teoretiskt för sina elever.

Gemensamt för de här olika utbildningarna är att de bedrivs på universitetsnivå, och har både akademiska inträdeskrav samt praktiskt spel- och färdighetsprov. Alla studenter har en *Major*, ett huvudämne som för samtliga informanter var *Performance*. Övriga majors inom jazzområdet kan vara *Jazz arranging* eller *Jazz composition*. Som komplement till huvudämnet finns ett stort antal valbara kurser. Den normala studietiden för en examen är fyra år, men kan variera beroende på studietakt och studentens finansiella situation. För en examen krävs att man också läser vissa akademiska kurser, t ex amerikansk historia och naturvetenskap. Läser man enbart musikämnen resulterar det i ett *Diploma in Music på Berklee*, på UNT kallas detta *Artist Certificate* och på NEC *Artist Diploma*. Möjligheten finns sedan att fortsätta som *Graduate Student* i ytterligare minst två år för en *Masters degree*, motsvarande en svensk Magisterexamen eller Masterexamen.

5.4 Metoder för lärande

Här berättar informanterna om olika metoder för att studera och lära ut jazz som de träffat på, använt och utvecklat.

”*Alla sätt är bra*”, säger Jerome apropå vilka metoder och approacher som är mest effektiva för att lära sig jazzens språk och att omsätta teori till praktik. Alla dessa olika metodböcker, övningar, instruktionsvideos och koncept bidrar med sin lilla del av pusslet, menar han.

Om man jobbar på sitt musikaliska hantverk från flera olika ingångar så korsbefruktar och förstärker de varandra. Jazzens oerhört varierade uttryck, möjligheter och traditioner är alldeles för mångfacetterat för att det ska räcka med ett enda tillvägagångssätt eller metod för att tillägna sig det.

Dock finns det en aspekt av musicerandet som väger tyngre än andra, och som samtliga intervjuobjekt framhåller upprepade gånger - Gehöret. Jazz är i hög grad improviserad musik som skapas i stunden, och en förutsättning för skapandet är lyssnandet; både yttre lyssnande på vad som händer i musiken omkring dig för att svara på dina medmusikers idéer och impulser, men också det inre lyssnandet när man vänder sig inåt och lyssnar på sin egen röst, något Elise framhåller som mycket viktigt.

All teoretisk information man lär in måste kopplas till gehöret, menar Jerome. Du kan lära dig hur många avancerade ackord och skalor som helst, men om du inte kan höra dem gehörsmässigt och applicera dem i ditt spel, internalisera dem, så blir det bara abstrakt kunskap som föga bidrar till ens utveckling som musiker.

Vidare säger han att också här är det bra att närma sig gehörsträningen på flera olika sätt, att om man använder flera olika approacher för att bygga upp sitt gehör så korsbefruktar och förstärker de varandra. Han menar att det är nödvändigt att börja lyssna på musik på ett annat sätt när man siktar på att utveckla sitt gehör.

Vare sig man lyssnar på inspelad musik, livemusik eller hör musikaliska idéer inom sig, måste man jobba mycket med att kunna överföra fraser och melodier till sitt instrument, gärna via sin röst. Han berättar att när han gick på universitetet satt han och hans rumskamrat vid varsitt instrument och spelade fraser för varandra som de försökte återge med rösten eller instrumentet. Att göra det till en vana att själv plankar låtar, solon, melodier och fraser, och hitta en effektiv metod för det är något som både intervjuobjekten och många andra erfarna jazzpedagoger understryker. Att enbart köpa böcker med färdiga transkriberingar ger dig visserligen en hel del teoretiskt, och också notläsningsmässigt, men man missar därigenom den stora fördelen som egenhändigt transkriberande ger, framförallt att varje gång man plankar något så lyfter man sitt gehör ett snäpp, men också att man övar upp sin förmåga att lyssna koncentrerat efter detaljer och finare nyanser i musiken.

Stefan understryker också gehörsträningens betydelse, och att man utvecklar ”stora öron”, och på UNT har jazzstudenterna flera transkriberingsuppgifter att redovisa varje vecka.

Samtliga freshmen (förstaårsstudenter) går en obligatorisk kurs, *Jazz fundamentals*, där de jobbar med en bok som heter ”*The jazz language*” skriven av Dan Haerle, Stefans företrädare som jazzpianolärare på UNT. Boken innehåller förutom en allmän introduktion och grundläggande jazzteori olika gehörsträningsövningar för att lära sig höra skillnad på intervaller, klanger och harmoniföljder. Transkriberingsuppgifter förekommer också inom i stort sett alla ämnen och kurser, och detta i kombination med att studenterna får spela tillsammans väldigt mycket (skolan har 9 storband och 26 mindre jazzgrupper) borgar för en god gehörsutveckling, menar Stefan.

Överlag finns det en enighet bland informanterna om att en kombination av gehörstradition (lyssna/planka) och mer teoretiska studier är en bra medelväg att gå vid jazzstudier.

5.4.1 Att söka sin egen röst

I jazzens natur, kanske i högre grad än i de flesta andra genrer, ligger sökandet efter det egna uttrycket, sin egen röst. Elise framhåller att *”Det är det absolut viktigaste, om man klarar att kombinera det här med att lära sig dialekter, särskilja vad som är vad, när har jag en accent eller inte och söka det personliga uttrycket, lyssna inåt”*. Den här processen är något som Ola också understryker som nödvändig och naturlig. *”Jag märker att många studenter har präglats av någon förebild väldigt starkt, och det är ok att ha en sådan period i början av sin utveckling”*, säger han och menar vidare att *”Man kommer ändå att hitta sitt språk och sin särart”*. Man har en ingång i musiken, och sedan får man försöka ta det vidare och utveckla allt man har internaliserat till eget uttryck.

En metod som både Elise och Ola framhåller i den processen är att spela in sig själv och lyssna utifrån. De menar att det är mycket svårt att lyssna på och bedöma sitt spel i realtid, när man är mitt uppe i det. Att spela in sig själv regelbundet och anta rollen som aktiv och uppmärksam lyssnare resulterar i att man hör mycket som man kanske annars är omedveten om. *”Om man bara är lite självkritisk, så kommer man att lösa det där”*, säger Ola och syftar på den pågående processen att finjustera differensen mellan hur man tror att man spelar och hur man faktiskt låter. Men var inte för kritisk, menar Elise, syftet är att hjälpa en att identifiera saker som kan utvecklas *”Så försök vara en välvillig lyssnare”*.

Det inre lyssnandet är också något man måste öva upp medvetet, betonar Elise. Det är väldigt lätt att bara *”låta fingrarna gå”* och spela på rutin, om man har hållit på ett tag och har teoretisk kunskap och teknik som automatiskt tar över i en spelsituation. *”Vänta ett ögonblick”*, säger hon och beskriver något som närmar sig en övning. *”Lyssna inåt och spela inte förrän du hör något”*. Det behöver bara vara fråga om en sekund, eller delar av en sekund, men om man håller tillbaka autopiloten och lyssnar efter en inre impuls så blir det som kommer ut intressantare och genuinare, och risken för att hamna i slentrian minskar betydligt.

5.4.2 Inställning

”Det första jag tänker säga, är att jag ser mig själv absolut fortfarande som en student, en student av jazz och en student av musik i allmänhet”. Jeromes reaktion på min fråga om vilka approacher och metoder som fungerat bäst för honom går igen hos de andra informanterna. Viljan att lära, lusten till att bredda och fördjupa sig, och öppenheten inför nya trender och riktningar är avgörande för ens möjligheter att växa och utvecklas som musiker. Stefan tar vid: *”Varje dag när man undervisar lär man sig alltid något, även från eleverna”*, och fortsätter *”Man måste alltid ha den inställningen, tycker jag, att man är alltid en beginner (nybörjare), och ha en beginner’s mind till allting”*. Som Ola också påpekar, *”Det är ytterst få musiker som är väldigt duktiga som är kaxiga”* och vidareutvecklar att ju längre någon håller på med någonting, desto mer förstår man att det finns väldigt mycket kvar att lära. Stefan säger lite skämtsamt att *”Man är i skolan hela sitt liv”*, och förtydligar att efter de formella studierna fortsätter utbildningen under andra former, även om man som han har lång erfarenhet så lär han konstant av människorna omkring sig, inte minst när han är ute och spelar med andra erfarna musiker, *”Det är min skola”* avslutar han.

5.4.3 Fokus

Ytterligare en parameter som anknyter till föregående stycke om inställning är vilket fokus man har när man sätter sig in i någonting som är nytt och svåröverblickbart, och när man

studerar jazz och musik i allmänhet. Om en student till exempel precis har börjat ta sig an det omfattande ämnet jazzteori, så menar Elise att det är mycket viktigt att ”teori och skalor inte appliceras för hårt, innan studenten är intresserad av det, eller ens hör något (gehörsmissigt) som är i närheten av det”. Då blir det väldigt abstrakt och kan istället ha en avskräckande effekt, anser hon, och att teori måste läras ut i den takt någon förmår tillgodogöra sig det.

Jazzpedagogen och pianisten Mark Levine skriver i *The jazz piano book* (1989) att alla framgångsrika musiker han känner till har haft ett ordentligt övningschema. Här krockar den gängse bilden av jazzmusikern som sover hela dagen, jamar på kvällen och festar hela natten något med den seriöse och strukturerade jazzstudenten. Visserligen har många jazzmusiker hamnat i dåligheter av olika orsaker, men det var i allmänhet långt efter att de lärde sig spela på hög nivå. Levine poängterar här att man bör fokusera på några moment när man gör upp ett övningschema, istället för att försöka hinna med lite av allt, vilket skulle vara ett ineffektivt sätt att strukturera upp sina studier. Välj ut ett par, tre områden som intresserar dig, och som du har en grundläggande uppfattning om vad de handlar om. Schemalägg dessa och fokusera på dem under en längre tid.

Återigen kan Elises synpunkt att man hela tiden bör hålla på med någonting som är lite för svårt appliceras här, utmana dig själv, men ge dig inte in på något som blir övermäktigt.

Vissa grundläggande moment såsom uppvärmning, gehör, teknik osv bör naturligtvis alltid finnas med på övnings schemat även om dessa naturligtvis också bör varieras, men i övrigt bör man betrakta det som något organiskt istället för statiskt, något som växer och förändras i takt med ens egen utveckling.

Ett citat som förstärker vikten av att fokusera och begränsa sig vid musikstudier är: ”*Det är bättre att spela en låt i 24 timmar, än att spela 24 olika låtar en timme var*”. Återigen hämtat från pianisten Bill Evans (Lees, 1987), menas här att den djupare kunskap och insikt man får om man koncentrerar sig på några få områden under en längre tid är värdefullare än det yttligare resultat som en snabb genomgång av flera olika moment ger. Detta hänger i hög grad ihop med att jazz är en konstform som skapas i stunden, i realtid, och att alla olika moment och färdigheter som man inte förankrat i sig själv tillräckligt väl är i stort sett oanvändbara i en spelsituation i realtid. I det här exemplet menar Bill också att alla olika aspekter du lär dig och finslipar när du övar på den där enda låten, kan överföras direkt inte bara till de övriga 23 låtarna du kunde ha övat på, utan till i stort sett hela jazzrepertoaren.

Saxofonisten Charlie Parker sammanfattade i en intervju sin inställning till teoretiska studier med: ”*Learn the changes, then forget them*” (”Lär dig ackorden, och glöm dem sedan”) (Pugatch, 2006), ett uttalande som beskriver en mångårig process av att studera harmonik, skalor och modes, praktiskt och gehörsmissigt öva på och ”nöta” in denna kunskap, för att slutligen ha internaliserat den till den grad att man inte längre behöver tänka i teoretiska termer. Då verkar all denna kunskap i det undermedvetna som en enorm idébank som underlättar det musikaliska flödet istället för att blockera det.

Om en jazzstudent skulle ta honom på orden och försöka kasta sig över allt detta i ett svep, skulle det naturligtvis bara skapa frustration och vara kontraproduktivt. För att bemästra något så omfattande behövs ett tydligt fokus på ett moment i taget tills man känner sig mogen för att gå vidare till nästa steg, att ha tålmodet att lägga en så stabil grund som möjligt medan slutmålet hela tiden finns i sikte (Levine, 1989).

5.4.4 Pianot

Att praktiskt kunna använda pianot som hjälpmedel är också en stor hjälp vid musikstudier, anser flera av informanterna. På grund av pianots överskådlighet och omfång är det ett bra

medium för att få en övergripande uppfattning om de teoretiska sammanhangen, och för att koppla teorin till klingande exempel som kan vara svårare att göra på andra instrument. Även om man inte är pianist bör man kunna spela ackord, intervall och skalor som en hjälp vid gehörsträning, teoretiska studier, komposition och arrangering. Om man tittar på det historiskt, så har väldigt många av de framstående icke-pianisterna inom jazzen varit goda pianister. Obligatoriskt brukspiano ingår numera också i de flesta högre musikutbildningar.

5.4.5 Rösten

”*Jag försöker få alla mina studenter att sjunga*” säger Jerome när vi diskuterar gehörsträning. Särskilt för elever som har ett abstrakt förhållande till de grundläggande musikaliska elementen, är det väldigt nyttigt att få den direkta kopplingen mellan rösten och teorin. Att sjunga intervall, brutna ackord och melodier utan ackompanjemang stärker flera av de musikaliska färdigheterna såsom gehör, rytmuppfattning, intonation och form.

Sight singing, att sjunga a vista är också mycket viktigt för att utveckla gehöret hos alla som studerar musik, anser han, och vid alla högre musikutbildningar ingår det numera som en självklar del av gehörsträningen. Som flera av informanterna betonat, bör man också se denna typ av gehörsträning som en del av ett livslångt lärande som fortsätter även efter avslutade formella studier.

5.4.6 De klassiska influenserna

För samtliga informanter, och för de flesta jazzpedagoger och musiker finns ingen konflikt mellan jazzen och den klassiska repertoaren. Istället ses det klassiska spelet som ett hjälpmedel som stärker och utvecklar jazzspelet, framförallt ifråga om teknik, anslag och tonbildning. Men även som en mer direkt musikalisk influens har klassisk musik påverkat jazzen under hela dess historia. Arrangörer, kompositörer och musiker inom jazz har lånat harmonik, kompositionsteknik och musikalisk form av kompositörer som Bach, Skrjabin och Debussy. Listan på jazzmusiker som influerats av, studerat och även gjort inspelningar av klassisk musik kan göras mycket lång: Duke Ellington, Bill Evans, Miles Davis, Gil Evans, Charlie Parker, Keith Jarrett, Wynton Marsalis, Eliane Elias, Chick Corea och Dave Brubeck för att nämna några (Wigmore, 2008). Elise säger att hon spelat mycket av bland annat Chopins musik, och att hon förutom att uppmuntra sina studenter att öva på klassisk repertoar även själv regelbundet fortsätter med det.

Ola anser också att klassiskt spel, som t ex högerhandsteknik för gitarrister är mycket utvecklande ”*Alla behöver ju lektioner*” säger han, och tillägger att han själv gärna skulle ta klassiska lektioner om tiden tillät.

Jerome säger att han inspirerats mycket av litteratur om klassisk musik, och nämner bland annat en bok av den österrikiske musikologen Viktor Zuckerkandl som behandlar de mer filosofiska aspekterna av musik som en viktig influens i hans allmänna musikaliska utveckling.

På Stefans universitet, UNT har pianostudenterna på jazzavdelningen även obligatoriskt klassiskt pianospel på schemat under flera av studieåren.

5.4.7 Utanför komfortzonen

”*Allting man gör gagnar ju ens huvudinstrument*” säger Ola som förutom gitarr även spelar bas och kromatiskt munspel. Han menar att man genom att placera sig själv i olika musikaliska roller får en bättre förståelse för de olika instrumentens funktion i helheten, och även att man övar upp olika sidor av samma sak när man kliver ur sin invanda position.

Även på sitt huvudinstrument bör man sträva efter att utmana sig själv genom att utsätta sig för nya situationer, och just utmaningen är något som Elise ofta återkommer till i sina resonemang kring musikalisk utveckling. Tvinga dig själv att göra saker på olika och nya sätt även om det tar emot till en början. Det är annars lätt hänt att man bara övar på saker man redan kan och befinner sig i sin komfortzon under ett helt övningspass, utan att egentligen utsätta sig för situationer där man utmanas och utvecklas.

När Elise undervisar ensemble försöker hon ofta vända på invanda begrepp och föreställningar. Utmana studenterna, t ex genom att låta trumisen spela melodin, sångaren sjunga basgången, eller strukturera om en sönderspelad standardlåt genom att ändra taktart, byta fokus och modulera till en annan tonart med jämna mellanrum.

5.4.8 Lära av eleverna

En återkommande beröringspunkt mellan informanterna är deras uppfattning att alla lär av varandra, oavsett vilken nivå man befinner sig på. När ett stort antal människor samlas på ett ställe och under lång tid koncentrerar sig på samma mål, att utvecklas som musiker så effektivt som möjligt, så blir helheten större än delarna. Och denna kollektiva utveckling gagnar givetvis också de som är satta att instruera. Att strukturera, sammanfatta och på ett tydligt sätt förklara och lära ut ett ämne eller moment utvecklar i högsta grad också ens egen förståelse för och överblick av musiken, menar Stefan.

En öppen inställning kombinerat med den syn informanterna har på sig själva som pedagoger; inte som fullärda mästare utan som musiker i konstant utveckling som genom erfarenhet och hårt jobb kommit en bit på vägen, och därigenom kan guida studenterna framåt i musiken som man gemensamt studerar.

5.5 Jämförelser mellan Sverige och USA

Här jämför jag informanternas erfarenheter av likheter och skillnader mellan jazzundervisning i Sverige och USA.

När Ola kom tillbaka till Sverige i början av 80-talet efter avslutade studier i USA fanns fortfarande en stor skepsis mot jazzundervisning på högskolenivå inom det etablerade utbildningsväsendet. Han var liksom Elise inblandad i att starta upp jazzutbildningen på musikhögskolan i Stockholm. Ola hade med sig idéer från USA som han applicerade på utbildningen i Stockholm, bland annat Schillinger-systemet för musikteori som man använde på Berklee, och steganalys av olika modes i durskalan, något som var i princip okänt i Sverige vid den tiden.

Den icke-klassiska utbildningen på musikhögskolorna i Stockholm och Göteborg hade startats 1977 efter att den statliga OMUS-utredningen kom fram till att vissa genrer, såsom jazz och folkmusik var eftersatta i utbildningsväsendet. Från denna tid och under hela 80-talet var jazzutbildningen en ettårig påbyggnadskurs för redan aktiva musiker som behövde pedagogiska verktyg för att kunna undervisa på högre nivå.

I början av 1990-talet startades även musikerlinjer på högskolorna i Stockholm och Göteborg.

På 1980-talet bedrev man fortfarande enskild undervisning i musikteori, något som Ola fann mycket ineffektivt. På den nya jazzutbildningen hade man istället grupper om 15 studenter på teorilektionerna, något som mötte stort motstånd på skolan men föll väl ut. På Berklee var man naturligtvis också tvungen att organisera undervisningen i större grupper på grund av det stora antalet studenter.

Även den protektionistiska inställning han upplevde bland lärare och studenter i Sverige var vanlig i mitten av 1980-talet, något han tycker har blivit betydligt bättre under senare år. I

USA upplevde Ola att öppenheten och viljan att dela med sig var stor bland studenterna, och trots det stora antalet gitarrister på utbildningen så tyckte han att alla fick utrymme för sin personlighet och sågs som individer som alla hade något att ge. ”*Varje röst räknas, varje röst är unik*” som han uttrycker det, och gör en koppling till individualismen i det amerikanska samhället i stort.

En negativ aspekt av utbildningen i USA var att det kunde vara svårt för en ny student att avgöra om en valbar kurs var givande eller ej. Om en lärare kunde framställa sin kurs för ledningen så att den såg bra ut på papperet, så fick man klartecken att starta den även om innehållet kunde vara ganska tunt. Dock spreds det snabbt bland studenterna vilka kurser som var bra och vilka som var mindre bra.

Elise ser starka förgreningar mellan undervisningsmetoder på amerikanska jazzutbildningar och nutida jazzundervisning i Sverige, eftersom många pedagoger och musiker som undervisar i jazz på svenska högskolor utbildat sig i USA och tagit med sig mycket av undervisningsmaterial och kursupplägg därifrån.

Hon upplevde liksom Ola en stor öppenhet under studietiden i USA, en vilja att peppa och uppmuntra både från lärare och studiekamrater, medan hon efter hemkomsten till Sverige i slutet av 1970-talet mötte en, som hon säger ”*räddhågsenhet för att stötta studenterna, och en konstnärlig integritet som var helt ny för mig*”. Medan hon på Berklee och NEC upplevde en attityd som hon sammanfattar som ”*här är det bara att jobba, hänga i och stå på*” så fanns i Sverige vid den här tiden en stor skepsis mot detta mer direkta sätt att stötta studenterna på, och fortfarande kvarstod en skepsis mot att överhuvudtaget släppa in jazzen på musikhögskolorna.

Elise var involverad i uppbyggnaden av jazzpedagogutbildningen på musikhögskolan i Stockholm, och undervisade också där under 80-talet. Dock tycker hon att attityderna förändrats mycket sedan dess, och också att insikten att ”*man måste jobba hårt med det här*” landat både hos studenter, pedagoger och skolledning. Hon upplever också att det finns en mycket större självkänsla i svensk jazzundervisning nuförtiden, och att utbildningarna är i mycket större balans. Precis som Ola säger hon att inställningen till att dela med sig av sin kunskap och att ha en öppen och generös attityd sinsemellan numera fått fäste i Sverige.

De jämförelser Stefan gör mellan amerikanska och svenska utbildningsinstitutioner baserar sig på clinics, workshops och konserter han gett vid framförallt Södra Latins gymnasium, Rytmus och musikhögskolorna i Stockholm och Göteborg, samt det utbytesprogram UNT inlett med musikhögskolan i Stockholm i samarbete med Ola Bengtsson.

Rent generellt tycker han att utbildningarna i Sverige håller en hög nivå, skillnaden ligger snarare i strukturen på kursplanerna. Medan han uppfattar de svenska utbildningarna som att studenterna jobbar mer självständigt och lite mer i ”*konservatoriestil*”, där man kanske får en uppgift och har några veckor på sig att slutföra den, har studenterna på UNT kortare tid på sig att slutföra olika moment i utbildningen, fler uppgifter som ska redovisas dagligen, och en allmänt större arbetsbörda, något som studenter som kommer från Stockholm till UNT också uttrycker.

Generellt anser han att man på amerikanska universitet styr studenterna mer direkt, och att hela upplägget på deras utbildning är hårdare strukturerat jämfört med den mer självständiga inställning man har i Sverige.

6 Diskussion

I detta avsnitt försöker jag sammanfatta resultaten av studien på ett mer allmänt plan, och dra paralleller till olika aspekter av lärande i stort. Jag granskar också skillnader mellan utbildningstraditioner i USA och Europa i ett historiskt perspektiv.

6.1 Resultatdiskussion

På ett mer övergripande plan kan flera aspekter inom jazzstudier kopplas till det socio-kulturella perspektiv som företräds framförallt av Lev Vygotskij. I sin essä *Vygotskij – Forskare, pedagog och visionär* (2005) sammanfattar Roger Säljö Vygotskijs (1934) tes om lärande i ett socio-kulturellt perspektiv som att ”*människor lär och utvecklas genom deltagande i sociala praktiker*”. Med detta menas att genom delta i gemensamma aktiviteter blir individer delaktiga i de sätt att tänka, arbeta och kommunicera som utvecklats av kollektivet. Interaktion och kommunikation, både på kollektiv och individuell nivå är två centrala begrepp i ett sociokulturellt perspektiv och man tar således avstånd från traditionell envägskommunikation i undervisningen. Just synsättet att inlärning går ut på att utan reflektion lagra bitar av information i minnet är något som står i motsatsförhållande till ett sociokulturellt perspektiv (Säljö, 2000).

Detta skulle heller aldrig fungera när man studerar något så personligt och individualistiskt som jazzimprovisation. Varje jazzstudent måste så tidigt som möjligt av lärare och mentorer uppmanas att göra egna val och att söka sitt eget uttryck. Jag undervisar själv klassiska musikstudenter i improvisation vid ett musikgymnasium i Stockholm, och utmaningen för mig ligger i att få dem att inse att det inte finns något facit, att just de egna val de gör i varje musikalisk situation är det värdefulla och centrala i improvisationen, de som skiljer dem från att låta som de andra.

Mina informanter upplever att de har gjort stora framsteg i lärandesituationer tillsammans med lärare, kolleger och kamrater, i en öppen, nyfiken och förutsättningslös dialog, *Medierat lärande* som beskrivs i Petri Partanens bok ”Från Vygotskij till lärande samtal” (2007), i motsats till *Direktlärande*, där eleven studerar tyst för sig själv. Med hjälp av fysiska och intellektuella redskap genom dialog förmedlas och förankras *-medieras-* kunskap och förmågor. Vygotskij menar att lärande sker primärt på kollektiv nivå, via kommunikation och interaktion med människor och företeelser i sin närmiljö, för att sedan fortsätta utvecklas inom individen. Den vardagliga interaktionen och samspelet mellan människor ses som den i särklass viktigaste läromiljön (Säljö, 2000). Både Elise och Ola nämner också den kreativa och dynamiska miljön som deras starkaste intryck och största behållning av jazzstudierna i USA. Jazzgitarristen Frank Gambale betonade på en clinic att för att utvecklas som musiker bör man placera sig själv i ett ”musikcentrum”, må det vara en skola, en grupp människor med gemensamt musikaliskt fokus, eller en stad/miljö med ett aktivt musikliv. Vygotskij menade att människans naturliga tillstånd är utveckling, att vi som socio-kulturella varelser konstant utmanas och lär oss nya saker i samspel med vår omgivning.

Också i mer konkreta lärandesituationer finns gruppdynamiken med som en aspekt. Olas reaktion på den enskilda teoriundervisningen som bedrevs på musikhögskolan när han kom tillbaka från Berklee var, förutom att det inte är kostnadseffektivt, att det även är improduktivt. Som han konstaterar, ”Man lär ju av varandra”, inte bara av läraren.

När jag intervjuat, talat med eller läst om musiker och musikpedagoger som valt att ägna sig åt jazz visar det sig att för de flesta har det funnits en eller flera personer som varit av stor betydelse för deras invigning i jazzvärlden. Det kan vara en förälder, syskon, kompis, lärare,

vän till familjen eller en äldre och mer erfaren musiker som fanns i närheten under uppväxten. Detta stämmer väl in på mina informanter för den här studien också. Det finns ofta någon som varit central för att väcka ett intresse, och ge en fingervisning till nästa utvecklingssteg.

Metoden som generationer jazzmusiker tillägnat sig musiken liknar på många sätt språkstudier; Lyssna, imitera, studera språket grammatiskt och strukturellt, praktisera, repetera och så småningom utveckla idiomerna i samverkan med sin omgivning (Coker, 1987). Ola framhåller att man måste lära sig ett språk av någon, för att sedan kunna utveckla det, individuellt och tillsammans med andra. Att processen vid studier av improvisationsbaserad musik går till så har numera vunnit bred acceptans inom utbildningsväsendet. Också synen på jazzen som ett språk man lär in av sina föregångare återkommer ständigt, både bland informanterna, i modern jazzundervisning och i litteraturen (Hearle, 1980). Alla lär av varandra ständigt, en kontinuerlig process som är livslång, något som både Stefan och Jerome framhåller. Att både under och efter den formella studietiden se sig själv som en evig student, att med ett öppet sinne vara beredd att ta in ny lärdom och kunskap från många olika källor.

Även Vygotskijs begrepp *Den närmaste utvecklingszonen* (Partanen, 2007) kan appliceras på lärandeprocessen inom jazzstudier. Denna kan i korthet definieras som nästa fas i en individs utveckling inom ett område, som kan klaras av med lite stöd utifrån. Med andra ord, utifrån de kunskaper och färdigheter som en individ redan har, ligger nästa utvecklingsfas inom räckhåll om man bara får lite hjälp av sin lärare.

Utmaningen ligger på en lagom nivå. Återigen kan denna inställning till utveckling och lärande kopplas till en av Elises viktigaste erfarenheter vid jazzstudier: Att hela tiden hålla på med något som är utmanande, men inte för svårt. Att sträva efter att kontinuerligt befinna sig i zonen där man utmanar sig själv, men har utsikten att förstå och bemästra nästa moment med lite vägledning.

Att allting inte kan systematiseras, kategoriseras och läras ut under en tidsbegränsad studieperiod är något som mina informanter och många andra pedagoger och musiker i litteraturen jag tagit del av kommit till insikt om. En röd tråd bland informanternas svar i Sven Bjerstedts avhandling *"Storytelling in jazz improvisation"* (Lund, 2014), berör faser som kommer efter att en musiker efter mångåriga studier (inom eller utanför utbildningssystemen) har alla aspekter av musicerandet på plats; Teknik, teori, gehör, tonbildning, tradition: Storytelling, att kunna berätta en historia, förmedla någonting personligt och mänskligt som berör lyssnaren på ett djupare plan. Detta menar flera av de rutinerade musiker han intervjuar är något som ofta saknas, och har saknats i jazzundervisningen, och som kanske svårigen låter sig systematiseras och kategoriseras på ett sådant sätt att det kan läras ut inom organiserad undervisning. Elise anspelar på detta och menar att det är lika viktigt att söka inåt, att lyssna till sig själv som att lyssna utåt på mer konkreta ting som sker i musiken omkring en. Att rikta lyssnandet till sin egen inre röst och söka sitt eget personliga uttryck. Ola menar att detta är något som kommer naturligt hur mycket tid man än ägnar åt att studera traditionen och lära genom att imitera föregångare; Att ditt eget individuella uttryck och din personliga röst kommer att träda fram med tiden. Trumpetaren Peter Asplund uttrycker en förhoppning att unga musiker ska uppfatta kopplingen mellan improvisation och storytelling, och att en väg att gå skulle kunna vara att ta in erfarenheter från ett annat håll: *"En riktigt bra inspirerande författare, teaterpedagog eller regissör kanske skulle hålla seminarier för just improvisationsmusikerna"* (Bjerstedt, 2014). Många musiker genom historien som signifikativt bidragit till jazzens utveckling har också haft detta vidare synsätt som tar in influenser från flera konstformer, och inte begränsar sig till ett enda uttryckssätt.

Detta anknyter till vad Keith Javors (2001) kom fram till i sin avhandling: Att organiserad jazzundervisning i många fall blivit alltför visuellt och akademiskt inriktad, och via

anpassning till utbildningsinstitutionerna till viss del tappat kontakten med sitt ursprung i en gehörstradition, där konkret kunskap och även mer abstrakta aspekter av musicerandet förmedlas på ett naturligt och direkt sätt. Detta är något även Bjerstedt (2014) anknyter till med sin landskapsmodell där lärandet sker i konstant samspel med mentorer och omgivning i reella situationer. Säljö (2000) tar också upp problemet med lärandets institutionalisering på ett generellt plan, då lärandet tas ur sitt sammanhang och blir ett abstrakt ämne som studeras genom läroböcker och föreläsningar utan någon konkret koppling till praktiska situationer. Han jämför här med lärlingssystem som existerar i många kulturer, där en elev utbildas i ett sammanhang med en ständig koppling till praktiserandet av de inhämtade kunskaperna.

Det här ser jag som en problematik som är svår att helt komma till rätta med. Om vi ska ha jazzundervisning i organiserad form inom utbildningsväsendet, med möjlighet till ekonomiskt stöd, tillräckliga resurser och en miljö att utvecklas i, så är en anpassning till övrig högre utbildning inom den akademiska världen svårundviklig. Även om skolledning och lärarkår naturligtvis bör hålla sig á jour med ny forskning och modern pedagogik, och ha ett öppet förhållningssätt där man kontinuerligt strävar efter att utbildningen ska vara dynamisk och i ständig utveckling, inte stagnera till en museal verksamhet, så kommer ändå ett stort ansvar vid högre utbildning alltid att ligga på studenten. Att inte förvänta sig att alla svar ges, att allting förklaras inom den schemalagda undervisningen; att vara beredd att själv och tillsammans med andra "fylla i luckorna" för att få en så komplett och gedigen utbildning som möjligt tror jag är en nödvändig inställning vid jazz- och improvisationsstudier på högre nivå. Institutionen tillhandahåller miljön, resurserna och kunnandet, men att göra det bästa möjliga av denna möjlighet kommer i hög grad an på den enskilde studenten, och studenten bör tillåtas stor individuell frihet och möjlighet att styra sin utbildning själv.

En aspekt på att studera jazz och improvisation som ofta faller utanför kursplaner och reguljär undervisning är den *utforskande övningen* (Johansen 2013), då studenten till skillnad från vid *målinriktad övning* spelar förutsättningslöst, utan konkreta mål, med fokus på att lyssna inåt och spela det man själv hör. Detta kan praktiseras individuellt eller i grupp, och framförallt den kollektiva utforskande övningen hjälper till att utveckla sidor av musicerandet som inte faller inom ramarna för traditionell teknisk och teoretiskt baserad övning. Detta är också något som ofta inte i tillräckligt hög grad tas på allvar och uppmuntras från lärare och ledning, men som likväl är en betydelsefull process där lärande sker på flera plan, och där ett kollektivt utbyte av idéer och musikaliska infall kontinuerligt äger rum. Det är också en sida av musicerandet som knyter an till gehörstraditionen inom jazz historiskt sett, där musiker i avsaknad av organiserad undervisning lärt sig jazzens språk och uttryck genom att bara musicera tillsammans med andra utan föregående planering, och utan ett konkret mål i sikte. Att jamma, eller som en av studenterna i Johansens studie uttrycker det, "att bara spela".

6.2 Europeiskt och amerikanskt

Att jämföra amerikanska och europeiska jazzundervisningstraditioner är inte helt okomplicerat. Som flera pedagoger, musiker och forskare framhåller (Whyton, 2006; Sadie, 2001) så finns i USA en stor respekt för att förvalta och bevara traditionen.

Under devisen "Jazz is America's only original art form" finns en samsyn om att jazzen bör bevaras och spridas, som i kongressmannen John Conyers Resolution 57, som godkändes av kongressen 1987: "*Jazz is a rare and valuable national American treasure to which we should devote our attention, support and resources to make certain it is preserved, understood and promulgated.*"

En framväxande stolthet och medvetenhet om detta USA:s bidrag till konst och musik är utbredd, inte minst bland svarta jazzmusiker och kulturarbetare.

Europeiska jazzmusiker, pedagoger och lärosäten som inte har dessa hänsyn att ta, har historiskt kunnat förhålla sig till jazz och jazzundervisning på ett annat sätt (Collier 1994).

Medan den tidiga europeiska jazzhistorien mest handlade om att assimilera amerikanska influenser och trender, har europeisk jazz under senare delen av 1900-talet alltmer hittat sina egna uttryck och kunnat utveckla nya strömningar och subgenrer inom jazz på sina villkor.

Alltsedan jazzen blev accepterad inom utbildningsväsendet har den betraktats som konstmusik, och framförallt inom de mer renodlade musikerutbildningarna har originalitet och eget uttryck betonats. Collier (1994) betonar också att en viktig skillnad ligger i att medan många europeiska lärosäten byggt upp sina jazzutbildningar med utgångspunkten att jazzen är en mångfacetterad och komplex konstform, som förtjänar att studeras och fördjupa sig i, har amerikanska utbildningar i allmänhet inriktat in sig på att förbereda studenterna för att fylla ett behov. Dock finner flera studier regionala skillnader inom både USA och Europa, där traditionen allmänt betonas starkare inom sydligare lärosäten på båda kontinenterna (Posthuma 2001; Whyton 2006).

Stefan säger att syftet med jazzprogrammet på UNT är att hjälpa studenterna att komma upp på en professionell nivå, för att kunna fungera som musiker i många olika situationer och roller. ”*Vår inställning är att studenterna måste få en så bred utbildning som möjligt, så att de ska kunna få så mycket jobb som möjligt, och kunna ta så mycket jobb som möjligt*”, en inställning som han menar är generell för amerikanska musikutbildningar. Detta är något även lärarna på Jazz studies department på University of New Orleans betonar, där det övergripande målet med utbildningen också är att studenterna ska fungera som arbetande jazzmusiker efter examen (Collier, 1994). Här spelar naturligtvis den ekonomiska realiteten en stor roll, där det t ex det offentliga kulturstödet i Skandinavien och Europa skiljer sig markant från det i USA.

Eftersom universitetsutbildningar i USA bekostas av studenten själv, eller dennes familj, förväntas allmänt också att utbildningen leder till yrkesverksamhet och möjlighet att försörja sig. Möjligheten till studielån är mycket begränsade, och det är få förunnat att erhålla stipendier som täcker de ofta höga kursavgifterna samt levnadskostnader för att kunna ta en högskoleexamen. Samtidigt är naturligtvis inte alla amerikanska jazzutbildningar stöpta i samma form, som Stefan understryker när han säger att det finns jazzprogram också i USA som kännetecknas av konservatoriestil efter europeisk modell, där studenterna arbetar mer självständigt efter eget omdöme. Dessutom har antalet jazzprogram på collegenivå ökat markant på senare år, och diversifierats ifråga om inriktning och kursinnehåll, så att studenterna på t ex Berklee numera kan inrikta sig på ett flertal genrer vid sidan av jazzen.

Även om de europeiska jazzutbildningarna generellt har betonat den konstnärliga aspekten, och uppmuntrat till experimenterande och gränsöverskridande, finns även här exempel på lärosäten där man värnar om upprätthållande av traditioner och jazzhistorisk kändedom.

I sin studie *Jazz, hierarkier, valfrihet, konstnärer och pedagoger* (2000) jämför Mikael Persson situationen för jazzundervisning i Sverige och Frankrike, och mer specifikt studieupplägget på musikhögskolan i Göteborg och konservatoriet i Lille, två skolor där han själv studerat. Han finner stora skillnader mellan de båda utbildningarna, och länderna, framförallt i fråga om synen på målet med studierna. Då man i Frankrike strävar efter att studenterna ska känna till de olika epokerna och stilistiska riktningarna inom jazzhistorien, och stilenligt kunna framföra dessa på sitt instrument, är den svenska utbildningen inriktad på att uppmuntra studenterna att odla sitt eget personliga uttryck.

Ett samtal med en jazzstudent vid Ionian University på den grekiska ön Korfu upplyser om att deras universitet har den enda utbildningen i landet där studenterna har möjlighet att studera och utöva jazz, i övrigt verkar de etablerade musikutbildningarna ha en mycket konservativ profil. Liknande situationer förmedlar sydeuropeiska jazzstudenter som ofta söker sig utomlands för att studera jazz i avsaknad av högre jazzutbildning i deras hemländer (Posthuma, 2001), även om det hänt en del även där, framförallt i Spanien där flera högre jazzutbildningar (bland annat en filial till Berklee College of Music i Barcelona) startat under senare år.

Här framstår de inter-europeiska skillnaderna som stora, kanske framförallt mellan norra och södra Europa, något som i ljuset av den politiska historien ter sig naturligt. De konservativa militärregimerna i södra Europa som styrde fram till mitten av 1970-talet uppmuntrade inte utländska kulturytringar, framförallt inte utomeuropeiska sådana med rötter bland afrikanska slavar. Detta under en tid när det kulturella utbytet mellan USA och norra och västra Europa var intensivt, inte minst inom jazzens område. I östra Europa har jazzintresset länge varit stort, men naturligtvis hämmat av den politiska situationen. Efter 1989 har mycket hänt, och numera finns högre jazzutbildningar i bland annat Krakow, Moskva och Budapest.

En annan aspekt som komplicerar den gängse uppfattningen om skillnaderna i amerikanska och europeiska lärstilar, är den syn på individen och det personliga uttrycket som flera av informanterna upplevde från omgivningen under sin studietid i USA. Att ”*Varje röst räknas*”, alla är speciella som individer och har något betydelsefullt att säga.

6.3 Metodval

Valet av metod för min studie anser jag ha lämpat sig väl för det syfte jag hade. Antalet informanter kunde givetvis ha utökats (jag hade ursprungligen fem stycken, men en tackade nej). Dock bekräftades min föraning att om man frågar en person som är intresserad, rutinerad och kunnig inom ett område att berätta om det, så får man väldigt utförliga och engagerade svar. Samtliga informanter berättade med stor inlevelse om sina erfarenheter, och det var snarare så att jag fick avrunda intervjuerna än att någon visade tecken på att vara uttråkad eller vilja sluta.

Jag tycker även att bearbetningsmomentet fungerade väl, eftersom det var effektivt att direkt kunna jämföra de olika informanternas svar och synpunkter angående de olika områdena via ljudfiler.

Jag tror inte att videoinspelning av intervjuerna hade tillfört särskilt mycket, en audioinspelning av god kvalitet fångar väl även finare nyanser och uttryck i språket. Dessutom är en diskret smartphone med släckt skärm ett betydligt mindre störningsmoment än en upprigad videokamera.

6.4 Vidare forskning

Under arbetet med uppsatsen uppstod några idéer och tankar om relaterade områden som skulle vara intressanta att forska vidare i, till exempel:

Hur har de olika genrerna som lärs ut inom högre musikutbildning påverkat/korsbefruktat varandra inom utbildningsväsendet? Från att ha varit strikt klassiska utbildningar, så har genrebredden på musikhögskolorna och övriga högre lärosäten utökats först med jazz och folkmusik, och numera även rock, pop, soul, gospel och musikal.

Är det vattentäta skott mellan de olika stilarna/utövarna, eller förekommer samarbete, på vilket sätt och i vilken utsträckning. Hur är attityderna gentemot lärare/studenter som verkar inom andra genrer?

Det skulle även vara intressant att studera hur jazzundervisningen och jazzscenen ser ut i andra delar av världen. Har det utvecklats egna stilriktningar inom jazzen och koncept för undervisning regionalt i t ex Östasien eller Latinamerika?

En annan utgångspunkt inom detta område är: Hur var det att studera jazz, på egen hand eller organiserat under epoken då populärmusiken endast omfattade ett fåtal genrer (1940, 50-tal) jämfört med att göra det i dagens med musikklimat med dess myriad av olika stilriktningar och subgenrer? Hur har teknikutvecklingen och den digitala revolutionen påverkat inlärningsmetoderna? För- och nackdelar?

Litteraturförteckning

Arvidsson, Mats (1997). *Att lära jazzimprovisation*. C-uppsats, Institutionen för konst- och musikvetenskap. Lund: Lunds universitet

Baker, David (1979). *A comprehensive method of jazz education for teacher and student*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Company, Inc.

Bengtsson, Ola (hemsida). <http://www.olabengtsson.se> Besökt 150402

Berklee College of Music (hemsida). <http://www.berklee.edu> Besökt 150404

Bjerstedt, Sven (2014). *Storytelling in jazz improvisation*. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Department of Research in Music Education. Lund: Lund University

Coker, Jerry (1987). *Improvising jazz*. New York: Simon & Schuster

Collier, Graham (1994). *The Churchill report on jazz education in America*, Jazz Changes magazine, volume 1, issue 1

Einarsdotter, Elise (hemsida). <http://www.mistralmusic.com> Besökt 150402

Harris, Jerome (hemsida). <http://www.jeromeharris.com> Besökt 150402

Hasse, John Edward & Lathrop, Tad (2012). *Discover jazz*. Boston: Pearson education

Hearle, Dan (1980). *The jazz language*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Company, Inc.

Javors, Keith (2001). *An appraisal of collegiate jazz performance programs in the teaching of jazz music*, University of Illinois at Urbana-Champaign

Johansen, Guro Gravem (2013). *Å øve på improvisation. Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse*. Avhandling for Ph.D.-graden. Oslo: Noregs musikkhøgskole, NMH-publikasjonar 2013:8

Karlsson, Stefan (hemsida). <http://www.bebyne.com/artists/stefankarlsson> Besökt 150402

Kozulin, Alex (2003). *Vygotsky's educational theory in cultural context*. Cambridge: Cambridge University Press

KMH, Kungliga Musikhögskolan i Stockholm (hemsida). <http://www.kmh.se> Besökt 150404

Larsson, Tommy (2001). *Högskoleutbildad jazzmusiker – Från gehörstradition till högskoleutbildad*. Magisteruppsats. Institutionen för musikvetenskap. Stockholm: Stockholms Universitet

Levine, Mark (1989). *The jazz piano book*. Concord, MA: Sher Music Publishing

NEC, New England Conservatory (hemsida). <http://www.necmusic.edu> Besökt 150404

Partanen, Petri (2007). *Från Vygotskij till lärande samtal*. Stockholm: Bonnier utbildning

Persson, Mikael (2000). *Jazz, hierarkier, valfrihet, konstnärer och pedagoger – En studie av hierarkier, valfrihet och målet med jazzundervisning vid musikhögskola och konservatorium*. Uppsats för 60 poäng i musikvetenskap. Institutionen för musikvetenskap. Göteborg: Göteborgs Universitet

Posthuma, Sanne (2001). *Professional jazz and pop music training in Europe*. Groningen: North Netherlands Conservatoire

Pugatch, Jason (2006). *Acting is a job. Real Life Lessons about the Acting Business*. New York: Allworth Press

Sadie, Stanley (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove Dictionaries, Inc.

Säljö, Roger (2000). *Lärande i praktiken*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag

Säljö, Roger (2005). *Vygotskij – Forskare, pedagog och visionär*. I Anna Forsell (red) *Boken om pedagogerna*, 108-132. Stockholm: Liber

Säljö, Roger (2005). *Lärande och kulturella redskap*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag

Trost, Jan (2005) *Kvalitativa intervjuer*. Lund: Studentlitteratur

UNT, University of North Texas (hemsida). <http://www.jazz.unt.edu> Besökt 150404

Whyton, Tony (2006). *Birth of the school: Discursive methodologies in jazz education*. *Music Education Research*, Vol. 8, No 1, mars 2006

Wigmore, Cameron (2008). *Reflections on the Relationship Between Jazz and Classical Music*. Vancouver: Vancouver Island University

Intervjuguide

Jag mailade samtliga informanter och bad att få intervjua dem några veckor innan intervjuerna ägde rum. Jag berättade också vad syftet var, ungefär hur länge intervjuerna beräknades ta, och skrev ut frågorna jag ville ställa.

Dem fem frågorna jag skickade ut i förväg var:

1. Hur kom du själv i kontakt med jazz?
2. Vad fick dig att vilja lära dig spela jazz?
3. Vilka var dina första erfarenheter av jazzundervisning?
4. Vilka är dina erfarenheter av olika jazzutbildningar?
5. Vad ser du för för – och nackdelar med olika approacher till jazzundervisning?

Med utgångspunkt i de förutbestämda frågorna fick informanterna fritt utveckla sina svar och resonemang, med följdfrågor från mig, vilket ofta ledde till andra värdefulla insikter och infallsvinklar inom de aktuella områdena.

Intervjuerna ägde rum enligt följande:

Elise Einarsdotter – Stockholms Musikpedagogiska institut (SMI) 20121128

Ola Bengtsson – Musikhögskolan i Stockholm 20121130

Jerome Harris – Brooklyn, NY 20130107

Stefan Karlsson – University of North Texas (UNT) via Skype 20130110

Metoden jag använde var strukturerade kvalitativa intervjuer enligt Trost (2005).