



Låta pop improviseras

Vokala uttryck och gehörsbaserat lärande

Examensarbete
Musikpedagogexamen
Vårterminen 2025
Poäng 15 hp
Författare: Mikaela Pååg
Handledare: Ketil Thorgersen
Examinator: Jonas Asplund

ABSTRAKT

Titel Låta pop improviseras. Vokala uttryck och gehörsbaserat lärande

Engelsk titel Letting pop be improvised. Vocal expression learning by ear

Denna studie undersöker hur improvisation, med utgångspunkt i jazzens improvisationstradition kan integreras i popgenren. Syftet är att förstå hur deltagarna upplever och tillämpar improvisationsövningarna inspirerade av jazzens undervisningstradition, samt hur dessa överförs till refrängen i poplåten "Blinding Lights". Empirin består av videoinspelade lektioner och två enkäter per deltagare. Det första lektionstillfället var uppdelat i två improvisatoriska delar: rytm och tonalitet, med övningar anpassade efter popmusikens vokala idiom och harmonik. Efter varje genomförd del fick deltagarna sjunga igenom refrängen av "Blinding Lights" med fokus på respektive moment. Vid det andra lektionstillfället integrerades rytm och tonalitet till en helhet.

Analysen visar att båda deltagarna kunde tillämpa vissa improvisationselement – särskilt rytmisk frärförskjutning och mollpentaskalan. Däremot upplevdes ackordsharmoniska övningar som mer utmanande och återfanns inte i den spontana improvisationen. Deltagarnas improvisation utvecklades över tid, både tekniskt och uttrycksmässigt, och en ökad trygghet kunde observeras.

Studien är teoretiskt förankrad i ett sociokulturellt perspektiv, där improvisation förstås som ett lärande genom deltagande, imitation och strukturerat lektionsinnehåll. Resultaten pekar på att jazzens improvisationsövningar, när de anpassas till popens vokala idiom, kan skapa nya möjligheter för kreativt och personligt uttryck inom popundervisning i sång.

Nyckelord Pop, improvisation, sång, gehör, jazz

Innehållsförteckning

Abstrakt

1. Inledning	4
1.1 Studiens syfte och forskningsfrågor	5
2. Bakgrund	6
2.1 Improvisationens utveckling och betydelse	6
2.2 Improvisationens undervisningstradition	7
2.3 Improvisationens rötter i afroamerikansk musik	7
2.4 Popmusikens definition och särdrag	8
2.5 Gehörsbaserad undervisning- fakta och perspektiv	9
3. Teori	11
4. Metod	12
4.1 Val av metod	12
4.2 Urval av deltagare	13
4.3 Lektionsupplägg	13
4.4 Avgränsningar	14
4.5 Observation	14
4.6 Enkät	15
4.7 Etiska förhållningssätt	15
4.8 Genomförande	16
4.8.1 Utförande av övningar	17
4.8.2 Lektionstillfälle 2	19
4.9 Analysmetod	20
5. Resultat	21
5.1 Enkäter	21
5.2 Analys av refräng	22
5.2.1 Refräng med rytmisk variation	22
5.2.2 Refräng med tonal variation	23
5.2.3 Slutrefräng med användning av tonal och rytmisk variation	23
5.3 Improvisation som lärandeprocess	24
5.3.1 Övningsrespons och tillämpning	24
5.3.2 Improvisation mellan tvekan och tillit	26
6. Diskussion	28
6.1 Resultatdiskussion	28
6.2 Musikpedagogiska implikationer	29
6.3 Metoddiskussion	30
6.4 Vidare forskning	30
7. Referenser	31
Bilaga 1 enkätfrågor	33

1. Inledning

Min pappa påpekar ofta att min sång kom före talet. Att melodier flödade fritt trots att jag inte kunde få ur mig en enkel mening. Kanske var det inte så konstigt då jag växte upp i ett hem där musiken alltid var närvarande. Pappas klingande pianotoner fyllde huset och mamma och pappa repeterade sina körstycken ihop.

Under min uppväxt var musiken central och den var både bred och mångfacetterad. Alla dessa influenser har, utan att jag riktigt förstått det förrän senare, format mig som både lyssnare och musiker.

Pappa är en stor inspiration för mig och hans åsikter har jag värderat högt. Han introducerade mig för jazzen. Vissa delar av jazzen tog jag till mig direkt, andra tyckte jag var flummiga och stökiga men jag gav ändå musiken en chans.

Jag har haft mina perioder med jazzsång men på senare dar känt att det kanske inte är mitt rätta element. Istället har artister som Stevie Wonder, Robyn, Nina Simone, Lianne La Havas, och Susanne Sundfør blivit stora inspirationskällor. En blandning av pop, soul och blues-kanske ibland några jazziga harmoniker. Även om jazzen inte genomsyrar min vardag idag så har improvisationen alltid varit en del av mitt musicerande. Jag har lagt in det i pop- och soullåtar genom att experimentera med melodin på olika sätt. Det känns lekfullt och jag upplever en frihet i det.

Det var först under gymnasiet som jag utforskade improvisationen på riktigt. Det skedde främst genom jazzen. I gruppsång fick vi fritt improvisera över jazziga ackordsbakgrunder och under individuella sånglektioner arbetade vi med tilldelade jazzlåtar och fick improvisera över A-delen, och ibland även B-delen. Det var spännande och kul men ibland visste jag nog inte riktigt vad jag höll på med. Ibland kunde jag känna att undervisningen kändes så fri att jag tappade fotfästet. Improvisationsundervisningen kändes på samma gång obegränsad inom genren men begränsad till just *den* genren.

Under mina drygt två år som sångpedagogstudent har jag fått undervisa både barn och vuxna i sång. Repertoaren för vuxna har varit relativt bred, men när jag undervisat barn och ungdomar har det nästan uteslutande varit den så kallade "mainstream"-popmusiken som dominerat. Inlärningsmetoden för den har oftast varit att lyssna och härma, en metod som visserligen stärker teknisk och förståelse för genrens uttryck. Men jag har börjat fundera över om det skulle kunna finnas ett värde i att ha med improvisationsmoment i vokal undervisningen även i genrer som inte bär på en lika stor improvisationstradition.

Jag har själv upplevt att improvisation har utvecklat min vokala förmåga mycket. Dels har det stärkt mitt gehör, hjälpt mig hitta ett personligt uttryck och inte minst gett mig glädje och en lekfull inställning till musicerandet. För vokalister så spelar just gehöret en viktig roll i improvisation. Genom att utveckla sin förmåga att känna igen harmoniska och rytmiska mönster kan en vokalist få ett starkt stöd för att skapa spontana och kreativa idéer. När sångaren lär sig att aktivt lyssna och tolka musiken i realtid kan det öppna för konstnärliga val i stunden, en väg till musikalisk frihet och självständighet.

I jazz- och bluesundervisning har improvisation länge varit en självklar del med väletablerade metoder. I popmusiken förekommer improvisation också, särskilt i liveframträdanden, men det finns färre pedagogiska riktlinjer för hur detta kan läras ut i undervisningen. Jag vill därför undersöka hur improvisationsövningar, inspirerade av jazzundervisning, kan användas som metod för att stödja popsångare i att utveckla sin improvisation. Kanske kan det bidra till att stärka vokalistens uttryck och ge mer utrymme för en personlig och kreativ form av musicerande.

1.1 Studiens syfte och forskningsfrågor

Inledningen beskriver mitt personliga intresse för improvisation i pop- och soulgenrer samt en avsaknad av metodisk struktur och stöttor i övandet av improvisation i lektionsundervisning. Jag vill undersöka om improvisation i undervisning för pop och soulsångare kan vara lika berikande för sångaren som när den används i jazz- och bluesgenrer. I dag är det många vokalister som utövar popmusik, vilket gjorde att jag riktade in mig på den.

Syftet med denna studie är att undersöka hur sångtekniska melodi- och rytmövningar i improvisation, inspirerade av jazzundervisningens dito, kan användas för att utveckla vokalisternas improvisationsförmåga inom popgenren.

1. Vad händer då improvisationsövningar inspirerade av jazzövningar förs över till undervisningen för vokalister i popgenren?
2. Hur upplever deltagarna att övningarna påverkar deras improvisationsförmåga?
3. Hur tillämpas de melodiska och rytmiska övningarna i praktiken?

2. Bakgrund

I detta kapitel presenterar jag vokal improvisation och hur den har använts historiskt, hur den lärs ut, och hur den tar form inom afroamerikanska musikstilar. Jag går också igenom popmusikens uttryck, vad som kännetecknar den musikaliskt, och hur gehörsbaserat lärande kan kopplas till improvisation. Avslutningsvis lyfter jag pedagogiska sätt att arbeta med improvisation för vokaler.

2.1 Improvisationens utveckling och betydelse

Improvisation har alltid haft en central roll i musikhistorien, både i kollektivt och solistiskt musicerande. I tidig musik såsom indisk raga, arabisk maqam och gregoriansk sång har improvisation betraktats som ett sätt att återskapa snarare än att reproducera musik. Improvisationen var ett grundläggande uttryckssätt snarare än ett tillägg i musiken. I den västerländska medeltida musiktraditionen förekom improvisation bland annat genom ornamentering, fri melismatik och spontant uttryck i liturgisk sång. Två centrala begrepp som summerar det dåtida improvisationsspråket är *diminution* och *contrappunto alla mente*. Diminution syftar på improviserad ornamentering av melodier och contrappunto alla mente syftar till flerstämmig improvisation i realtid (Ferand 1940). Vidare lyfter Ferand (1940) hur improvisation fortsatte vara en central del även då notskriften blivit en norm och betraktades som ett konstnärligt ideal att färdigkomponerad musik skulle låta improviserad.

Ferand (1940) beskriver improvisation som *"The spontaneous manifestation of a creative force, appearing in almost every phase of the development of music"* (s. 122), vilket kan förstås som en form av spontant musikskapande, där uttrycket formas i stunden snarare än att vara fullt förutbestämt. Enligt Nachmanovitch (2010) förknippas improvisation med spontanitet och att det är oberoende av musikteoretiska regler.

Gordon E. (1989) menar snarare att improvisation är en begränsad form av kreativitet. Improvisationens begränsningar kan visa sig i form av en satt ackordprogression eller att musikern följer en melodisk linje i sin improvisation. Musikern har sitt "förråd" av rytmiska och tonala mönster och väljer sitt improvisationsidiom logiskt och musikaliskt utifrån sammanhanget.

Gordon och Nachmanovitch synsätt skiljer sig i hur de ser på relationen mellan improvisation och musikteori. Nachmanovitch betonar det fria uttrycket och det intuitiva skapandet, medan Gordon fokuserar på struktur och teknisk medvetenhet. Däremot är alla tre överens om att improvisation är ett spontant uttryck som uppstår i nuet.

Holdhus et al. (2016) undersöker hur improvisation används och förstås inom musikpedagogik och menar att improvisation inte bara är ett musikaliskt uttryck utan att det även är ett sätt att tänka kring kommunikation, skapande, lärande och samspel.

Improvisationen beskrivs som både individuell och kollektiv och att improvisation i jazz är en kreativ musikalisk konversation som både sker inåt, alltså ihop med musiken, samt utåt, att

improvisation är ett samspel mellan musikerna. Vidare menar Holdhus et al (2016) att improvisation som praktik är en form av lyssningsövning där improvisatören både måste vara medveten om sig själv och sin omgivning. Liksom Gordon (1989) menar Holdhus et al (2016) att improvisation inte sker utan ramar och regler utan att improvisationen är förankrad i sin musiktradition som besitter sina egna regler, stilistiska uttryck och normer.

2.2 Improvisationens undervisningstradition

Historiskt sett har undervisning i improvisation i stor utsträckning utgått från ett instrumentalt perspektiv, vilket inte alltid gynnar vokalister. Improvisation har ofta kopplats till jazztraditionen och därmed formats utifrån jazzens harmonik, skalor och rytmiska struktur med ett särskilt fokus på ackordanalys, notläsning och förmågan att realisera harmonier på instrument som piano eller gitarr (Carriage & Thoms, 2024). För vokalister, som ofta lär sig musik genom kropp och gehör snarare än via visuell notation eller teoretisk analys, kan denna undervisningsform upplevas begränsande. Carriage och Thoms (2024) lyfter att många sångare känner sig osäkra i ensemblesammanhang just för att de inte alltid har samma tekniska verktyg att förhålla sig till som instrumentalister har. I undervisningen är improvisationen även starkt förknippad med jazz som bär på en lång tradition. Dock menar Carriage & Thoms (2024) att improvisation ändå förekommer i andra genrer som exempelvis pop, gospel och folkmusik.

Även om Daikokus (2018) studie inte har en direkt koppling till undervisning så bidrar han till ett intressant perspektiv för att förstå hur improvisation utvecklas. Han identifierar melodi och rytm som två centrala byggstenar i improvisation men visar på att det melodiska mönstret, såsom tonhöjd och frasriktning har ett starkare samband med den kreativa improvisationen än vad rytm har. Han menar att improvisation bygger på en statisk inläring som handlar om att vi i det undermedvetna lär oss känna igen mönster och sannolikheter i musiken, baserat på tidigare erfarenheter. För vokalister som utvecklar sin improvisation utifrån gehoret kan detta vara särskilt relevant. Daikokus resultat kan därför användas för att motivera en undervisningspraxis där gehör och melodisk variation ges större utrymme än rytmtekniska eller teoretiska verktyg.

2.3 Improvisationens rötter i afroamerikansk musik

Improvisation har en stark förankring i den afroamerikanska musiktraditionen, där uttryck, närvaro och gemenskap ofta står i centrum. Genrer som jazz, gospel, blues och hiphop har alla utvecklat unika improvisationsspråk, ofta byggda på muntlig tradition och gehör.

Inom vokal jazz etablerades scat-sång som en central improvisationsteknik, där sångare använder nonsensord för att imitera instrument och skapa rytmisk och melodisk variation. Improvisationen bygger på jazzens swingkänsla och betonar fraserings, timing och musikalisk frihet (Weir, 2015). Det vokala improvisationsspråket har dock förändrats över tid. Från början kännetecknades improvisationen av enklare melodiska linjer som ofta var uppbyggda kring ackordstoner. Denna improvisation var sångbar, melodisk och tillgänglig. På 40-talet

förändrades dock improvisationen till att bli mer komplex. Fokuset låg istället på altererade skalor och snabbare tonföljder, vilket krävde ett mer harmoniskt avancerat språk av vokalisterna.

I gospel är improvisation istället starkt kopplad till känslomässigt uttryck och andlig förankring. Sångare använder frasvariation, ad-libs och interjektioner för att förstärka textens budskap och skapa kontakt med publiken (Carriage & Thoms, 2024). Även i blues är improvisationen viktig, ofta genom variation av melodier, rytm och text, där “call and response”-mönstret mellan sångare och instrumentalister är centralt (Smallwood, 1980).

I hiphop uttrycks improvisation genom freestyle som en form av rytmisk, spontan rap som kräver kreativitet, språklig flexibilitet och närvaro. Här blir improvisation inte bara ett musikaliskt uttryck utan också ett socialt verktyg för att kommunicera och positionera sig (Lewis & Piekut, 2016).

Yuan (2023) visar även att vokal improvisation spelar en viktig roll inom rock and roll, en genre som är starkt influerad av afroamerikansk musik. Artister som Little Richard och Elvis använde skrik, frasförändringar och spontana utrop för att förstärka det känslomässiga uttrycket.

2.4 Popmusikens definition och särdrag

Begreppet popmusik är ofta svårdefinierad då det saknar kärna och är kontextbundet. Johnson (2018) menar att begreppet popmusik inte bara används som en genre, utan också som ett bredare kulturellt och industriellt begrepp som ofta används som kontrast till andra genrer som rock eller indie. Vidare menar Johnson (2018) att det är produktionen av låten som är avgörande för om det ska klassas som en poplåt. Det vill säga att det handlar mer om hur det låter än om låtens strukturella musikaliska element.

Dock menar Pembroke (1991) att popmusiken har en särskild struktur då den ofta kännetecknas av sin enkla och förutsägbara struktur, både harmoniskt och melodiskt. Harmoniken domineras av I-IV-V-progressioner, där dessa tre ackord tillsammans utgör omkring 70% av harmoniken i de mest populära låtarna. Tonartsfrämmande ackord som bVI och bVII förekommer också frekvent, ofta som ett resultat av blues- och rockinfluenser. Modala inslag är inte ovanliga- framförallt mixolydiska och lydiska skalor, vilket breddar den melodiska paletten bortom traditionell dur/moll. Det beskrivs även hur popmusiken är den musik som majoriteten av världens befolkning lyssnar på men att det finns få tydliga modeller för hur det ska läras ut i undervisningen.

Pentatoniska skalor, särskilt mollpentan, är också centrala i det vokala improvisationsspråket i pop. De används inte bara i mollbaserade stycken utan även i dur-sammanhang. I och med att pentaskalan enbart innehåller fem toner är denna skala särskilt användbar för nybörjare. Dessutom är det enkelt för vokalister att “navigera” i harmoniken då mollpentan även

fungerar att improvisera med över musik som går i dur. Skalan fungerar som ett “säkert tonförråd”.

Enligt Hamilton och Pearce (2023) har melodisk komplexitet i popmusiken minskat över tid. Deras analys av Billboard-hits från 1950-talet fram till idag visar att melodier har blivit mer förutsägbara i tonföljd, med mindre tonintervall och smalare tonregister. Samtidigt har rytmen blivit mer tät och varierad, och produktionens ljudfärg spelar en allt större roll. De menar att denna förenkling av vissa musikaliska parametrar- som melodi och harmonik- kan förklaras av ett behov att balansera komplexiteten i andra parametrar, så att musiken fortfarande är tillgänglig för lyssnaren.

Oftast är poplåtar även uppbyggda kring en förutsägbar struktur: intro- vers- refräng- eventuell brygga och fade-out. Låtarnas längd ligger vanligtvis inom det kommersiellt gångbara spannet på 3-4 minuter, vilket styrs av radiovänlighet och streamingformat (Pearce 2023).

2.8 Gehörsbaserad undervisning

Enligt Hanken och Johansen (2024) har intresset för muntlig undervisning ökat sedan slutet av 1900-talet, vilket även återspeglas inom musikundervisningen där det ofta benämns som gehörsbaserad inläring. Musiktraditioner som inte bygger på noterad musik kan definieras som gehörsbaserad kunskapsöverföring. Metoden används inom en rad olika musikstilar- från jojk till hiphop och inom rock- och popgenren är det vanligaste sättet att lära sig genom att lyssna och imitera.

Gordon (1989) lyfter vikten av *audiation* som grundläggande för att utveckla musikalisk förståelse, kreativitet och improvisation. Med audiation menas förmågan att höra och förstå musik i sitt inre, även när ingen fysisk ljudkälla är närvarande. Det skiljer sig från imitation, igenkänning och memorering. Alla dessa kan ske utan egentlig musikalisk förståelse. Gordon (1989) menar att audiation utvecklas genom att elever får ett “förråd” av tonala och rytmiska mönster att tänka och skapa musik med. Precis som språk bygger på ordförråd, bygger musikalisk förståelse på mönster i olika tonarter och taktarter. Detta förråd möjliggör inte bara förståelse, utan också improvisation och skapande. Gordon (1989) förespråkar alltså en undervisning där gehör, inre hörsel och praktiskt utforskande står i centrum.

Folkestad (2006) lyfter hur gehörsbaserat lärande ofta sker genom informella metoder, såsom imitation, lyssning och samspel. Detta lärande är vanligt för populärmusikaliska miljöer, men kan även användas i formella undervisningssammanhang, exempelvis klassundervisning. Han betonar vikten av att skilja mellan det formell/informell undervisningssituationer och formella/ informella sätt att lära, vilket visar att gehörsbaserad metoder har en betydande plats i även i organiserad undervisning.

Denna syn på undervisning har utvecklats i nutida musikpedagogik. Väkeve (2022) beskriver hur elever i populärmusikundervisning ofta lär sig genom att lyssna, imitera och samarbeta i så kallade praxisgemenskaper där lärarrollen blir mer handledande än instruerande.

En intressant aspekt är hur Westerlund, Partti och Karlsen (2015) beskriver lärarrollen som improvisatorisk, lyssnande och situationsanpassad. Detta skulle kunna tolkas som ett pedagogiskt förhållningssätt som liknar gehörsbaserad undervisning där lärare och elever är aktiva lyssnare som skapar i stunden.

3. Teori

Studien utgår från en sociokulturell teori om lärande (Säljö, 2022). Säljö (2022) beskriver Vygotskijs syn på det sociokulturella perspektivet och menar att människan är en biologisk, social, kulturell och historisk varelse. I frågor om lärande och utveckling kan det dock vara svårt att avgöra hur stor roll var och en av dessa aspekter har.

Säljö (2022) beskriver hur de medierande redskapen är centrala för lärande och utveckling. Dessa redskap omfattar både materiella verktyg, som böcker och teknologier, och immateriella resurser, som språk, symboler och sociala normer. Medierande redskap fungerar som en bro mellan individen och omvärlden, och genom att använda dessa utvecklar människor sitt tänkande och lärande. Det mest centrala av dessa redskap, som beskrivs som redskapens redskap, är språket. Här avses inte ett specifikt nationalspråk, som engelska eller svenska, utan ett semiotiskt system, ett anpassningsbart teckenspråk som människor använder för att skapa mening, kommunicera och lösa problem.

Ett annat centralt begrepp inom det sociokulturella perspektivet är scaffolding, eller stöd/byggnadsställning. Scaffolding innebär att en mer kompetent person ger intellektuellt eller praktiskt stöd till den lärande individen, vilket gör det möjligt för denne att utvecklas och lösa uppgifter som annars hade varit för svåra (Säljö, 2022).

När det gäller popsångares lärande är deras förkunskaper starkt präglade av den kulturella kontexten. Popgenren i sig utgör en sådan kontext, då den erbjuder en repertoar av uttryck, stilistiska medel och genrekonventioner. Dessa kulturella resurser kan förstås som immateriella medierande redskap. De fungerar som en "verktygslåda" av normer och begrepp som sångare använder för att förstå och uttrycka sig inom genren.

Studien är dessutom baserad på en gehörsbaserad undervisning, där lärandet sker genom lyssning, imitation och reflektion snarare än noter eller andra materiella resurser. I detta sammanhang spelar de immateriella medierande redskapen en central roll, särskilt språket som redskapens redskap. Exempel på detta i sångundervisningen kan vara användningen av begrepp som fraserings, timing och dynamik. Dessa termer är en del av det semiotiska system som används för att beskriva och utveckla det vokala uttrycket, vilket gör det möjligt för sångaren att fördjupa sin förståelse av både tekniska och emotionella aspekter av musiken.

Ett av de mest centrala begrepp som talas om i det sociokulturella lärandet är den så kallade *proximala utvecklingszonen* där människan ständigt är under utveckling och att utvecklingen sker genom att ta till sig nya erfarenheter (Säljö 2022). Säljö (2022) beskriver den proximala utvecklingszonen som det område individen ännu inte behärskar självständigt men kan nå med hjälp av den mer erfarne. Området innanför den proximala utvecklingszonen är kunskap som individen redan besitter och det som är utanför är det som ännu ligger bortom individens nuvarande räckvidd. I denna studie har materialet utformats efter jazzens improvisationstradition som kan anses som utmanande för vokalisterna som rör sig i andra genrer där improvisation inte används lika frekvent.

Vygotskij menar att utveckling av ny kunskap sker när kunskap kan överföras och användas i nya kontexter (Säljö, 2022). För lärande spelar det kulturella och sociala ursprunget med andra ord en avgörande roll (Cole & Wertsch, 1996). Med hjälp av kulturella verktyg ges kommande generationer möjlighet att utveckla ny och djupare kunskap genom att bygga vidare på tidigare erfarenheter.

4. Metod

I följande kapitel presenteras den metod som använts i studien. Kapitlet inleds med en beskrivning av fallstudie som metodval. Därefter presenteras urval av deltagare samt det lektionsupplägg som ligger till grund för datainsamlingen. Vidare presenteras de metoder som använts för datainsamling, inklusive enkäter, observationer och inspelningar. Studien följer forskningsetiska riktlinjer som presenteras i ett särskilt kapitel där aspekter som anonymitet, samtycke och dataskydd diskuteras. Metodkapitlet avslutas med presentation av analysmetoden.

4.1 Val av metod

Metoden är baserad på en kvalitativ fallstudie. En fallstudie innebär att en forskare fördjupar sig på en specifik individ, grupp, organisation eller situation med syfte att få en djupare förståelse för dess dynamik och utveckling. Denna form av studie är särskilt användbar vid undersökningar av förändringsprocesser eller när ett fenomen behöver studeras i sitt naturliga sammanhang (Patel och Davidsson, 2019).

I linje med detta syftar denna studie till att undersöka hur improvisationsövningar kan utveckla förmågan att improvisera rytmiskt och melodiskt inom popgenren. Eftersom processen för musikalisk utveckling är individuell och kontextbunden är en kvalitativ fallstudie ett lämpligt tillvägagångssätt. Detta gör det möjligt att få en detaljerad förståelse av deltagarnas utveckling.

Fallstudie som forskningsmetod grundas i fyra centrala ståndpunkter vilka är; partikularistisk, deskriptiv, heuristisk och induktiv. Att fallstudien är partikularistisk syftar till att fallet är inriktat på en särskild situation, händelse, företeelse eller person Merriam (1994). Denna studie fokuserar på en specifik företeelse, vilket är utveckling av deltagarnas rytmiska och tonala improvisationsförmåga i popgenren. Det deskriptiva innebär att studien ska innehålla en tät beskrivning av deltagarnas process. Genom observation, enkäter och inspelningar innehåller denna studie en tät och omfattande beskrivning av deltagarnas process.

Observatörens roll kan variera beroende på situation. I en fallstudie är observatören en "forskande deltagare", det vill säga att forskaren deltar aktivt men observerar samtidigt. Det som skiljer observatörens roll i en fallstudie gentemot en mer traditionell observatör är att forskaren inte enbart är åskådare, utan att forskaren är en aktiv del av situationen (Merriam, 1994). En heuristisk fallstudie syftar till att öppna upp för nya tolkningar och perspektiv kring det fall som ska studeras. Denna fallstudie grundas i att få en ökad förståelse för hur jazzimprovisations-övningar kan påverka vokalisternas improvisationsförmåga i popgenren. Det induktiva bygger på empiriska observationer snarare än att testa en redan fastställd hypotes. Denna studie går i linje med observation som grund och handlar snarare om att utforska och upptäcka än att pröva en förutbestämd hypotes.

4.2 Urval av deltagare

Studien kommer att utföras med unga vuxna som utbildar sig på högskola med inriktning sång. Urvalet har gjorts utifrån ett *bekvämlighetsurval*, vilket innebär att deltagarna har valts ut baserat på tillgänglighet för forskaren (Patel & Davidsson, 2019). Då studien syftar till att undersöka hur improvisationsövningar inspirerade av jazztraditionen påverkar vokalisternas improvisation i popmusik, har urvalet inte kunnat vara slumpmässigt, då vokalisterna behöver en viss förkunskap inom sångtekniska övningar.

För att säkerställa att fokus ligger på utfallet av övningarna, snarare än inläring av dem, är det avgörande att deltagarna redan besitter en viss förståelse och kompetens av sångtekniska övningar.

4.3 Lektionsupplägg

Studien genomfördes på två högskolestudenter med inriktning sång. Varje deltagare hade två enskilda lektioner. Inspelning av refrängen före improvisationsövningar samt enkäterna inkluderades inte i lektionstiden, utan skedde separat.

Deltagarna hade samma förutsättningar gällande antal repetitioner av varje övning samt antal uppsjungningar av refrängen.

För att möjliggöra en detaljerad analys användes två digitala verktyg.

1. Lektionerna filmades med mobilkamera på stativ för att empirin senare skulle kunna analyseras.
2. Enkäterna besvarades digitalt via deltagarnas mobiltelefoner.

Före första lektionstillfället fyllde deltagarna i en enkät för att ge en bas och förståelse för hur deras erfarenhet och trygghet är i improvisation samt att deltagarna gjorde en inspelning där de fick sjunga refrängen före improvisationsövningarna för att kunna analysera resultatet före och efter improvisationsövningarna.

1. Lektionstillfälle 1
 - Rytmiseringsövningar
 - Improvisation över refrängen med fokus på rytm
 - Melodiska övningar
 - Improvisation över refrängen med fokus på melodiska variationer
 - Genomsjungning av refrängen efter övningarna
2. Lektionstillfälle 2
 - Genomgång av övningarna från första tillfället
 - Improvisera över samma refräng för att se vilka tekniker som överförs/ är mest användbara för eleverna.
 - Genomsjungning av refrängen
 - Deltagarna fyller i enkäten igen för att utvärdera upplevelsen

4.4 Avgränsningar

Studien fokuserar på två centrala parametrar i improvisation: rytm och melodi. Valet grundar sig både i undervisningspraxis och forskning om hur musikens struktur uppfattas av lyssnaren. Enligt Daikoku (2018) grundar sig improvisation på statistisk inläring, där hjärnan utvecklar en omedveten förmåga att lära sig förstå vad som passar "musikaliskt"- detta genom tidigare erfarenheter. Det som ligger till grund för utveckling av variation och uttryck i musiken är rytm och tonhöjd. Därför har jag valt att lägga större vikt på de melodiska övningarna, med fokus på både melodi och harmonik.

De övningar som används i denna studie är inspirerade av den amerikanska jazzsaxofonisten Jerry Bergonzis böcker i improvisationsmetodik: *Melodic Rhythms* (1998) och *Developing a jazz language* (2003). Det pedagogiska upplägget innehåller en tydlig struktur där olika musikaliska parametrar som skalor, rytmer och harmonik övas separat, vilket skapar ett systematiskt och tydligt arbetssätt. Övningarna i denna studie har valts ut för att fokusera på en aspekt i taget, vilket gör det lämpligt utifrån tidsramarna i denna undersökning.

Skälet till att övningar inspirerade av vokal jazzimprovisation valts bort är att dessa ofta inkluderar flera parametrar samtidigt såsom röstkvaliteter, text och fraserings. Eftersom syftet i denna studie är att undersöka improvisation utifrån mer avgränsade musikaliska aspekter har övningarna istället utformats på så sätt att de isolerar en parameter i taget. Denna metod bedöms därför vara mer lämpad för syftet med studien.

Som utgångspunkt för improvisationsövningarna har en och samma låt: "Blinding Lights" av The Weeknd valts. Låtvalet motiveras av att det är en aktuell och representativ låt inom popmusiken, dels för dess tydliga struktur. Ett vanligt förekommande i popmusik idag är dess enkelhet i ackordsprogresionen samt ett begränsat tonregister (Pearce 2023). Dessa kriterier uppfyller även låten "Blinding Lights". Vid tidpunkten för denna studie så var "Blinding Lights" den mest spelade låten på Spotify, vilket förstärker dess relevans som exempel på samtida populärmusik.

4.5 Observation

För att analysera hur deltagarnas improvisation kommer till uttryck i praktiken har jag använt mig av observation som metod. Till skillnad från enkäten som ger svar på deltagarnas upplevelse, erfarenheter, och reflektioner ger observation en möjlighet att studera deltagarnas improvisation i undervisningssituationen.

En observation kan ske på olika sätt beroende på syfte och forskarroll. En observation kan vara strukturerad eller ostrukturerad. En strukturerad observation innebär att forskaren i förväg har bestämt vilka beteenden och skeenden som ska observeras, detta kallas för observeringsschema (Patel & Davidson 2019). I denna studie används en strukturerad observation där specifika aspekter av deltagarnas improvisation som rytmisk och tonal variation redan är förutbestämda.

Observationen i denna studie sker inte i realtid utan genom videoinspelningar av lektionstillfällena. Eftersom att forskaren leder lektionerna och därmed är aktiv i

undervisningssituationen, är det inte möjligt att samtidigt observera deltagarna samtidigt som övningarna genomförs. Genom att i efterhand analysera materialet möjliggörs en mer noggrann observation där utveckling över tid kan identifieras och jämföras mellan tillfällena. Forskarens roll under lektionstillfällena kan i detta fall beskrivas som aktiv i genomförandet men inte deltagande i själva observationen.

De observationer som gjordes dokumenterades i form av anteckningar, vilka därefter analyserades med tematisk ansats enligt Braun och Clarke (2006).

4.6 Enkät

För att få en förståelse för deltagarnas upplevelse av lektionsinnehållet samt för att ge en inblick i deltagarnas förkunskaper innehåller studien två enkätformulär. Enkäterna skickades ut per e-post där enkät 1 besvarades före första lektionstillfället och enkät 2 efter sista lektionstillfället.

Enkät är ett strukturerat frågeformulär som används för att samla in information från respondenter med hjälp av frågor. Enkäter kan innehålla slutna frågor, dvs frågor som innehåller fasta svarsalternativ samt öppna frågor som innebär att respondenten har möjlighet att ge ett utförligare svar (Patel och Davidson 2019). Utformningen av enkäterna i denna studie konstruerades utifrån följande principer i åtanke:

1. Tydliga och neutrala frågor för att undvika missförstånd och ledande frågor.
2. En blandning av slutna och öppna frågor för att både få kvalitativ och kvantitativ information.
3. En ordning som är logiskt formad på så sätt att kortare frågor kommer först och mer utförliga kommer på slutet av enkäten.

I detta fall har enkät använts som alternativ till intervju. Valet motiveras främst av att samla in information som minimerar risken för påverkan från forskaren. Eftersom enkäter besvaras skriftligt och utan direkt kontakt med forskaren minskar risken för att deltagarnas svar påverkas av forskarens närvaro, formuleringar eller kroppsspråk (Patel & Davidson, 2019). Intervjuer hade kunnat ge mer djupgående svar, men i detta sammanhang har jag prioriterat neutralitet, struktur och genomförbarhet.

4.7 Etiska förhållningssätt

För att säkerställa att studien följer de forskningsetiska principerna, hänvisar denna studie till Vetenskapsrådets (2024) riktlinjer i "God forskningssed". Studien beaktar centrala etiska aspekter såsom informerat samtycke, anonymitet, dataskydd och deltagarnas välmående.

Deltagarna har blivit informerade gällande studiens syfte, metod, samt hur insamling av data kommer att hanteras.

Studien innehåller observation genom videoinspelning vilket innebär att insamling av data behöver ske på ett säkert sätt för att säkerställa deltagarnas anonymitet. Därför sker insamling via en lösenordsskyddad mobiltelefon som endast forskaren har tillgång till. Det inspelade materialet kommer att anonymiseras och analyseras och när studien är avslutad kommer

materialet direkt att raderas. Enkätsvaren har även anonymiserats för att skydda deltagarnas identitet.

Denna studie innehåller momentet improvisation, vilket kan upplevas som utmanande och prestationskrävande, särskilt för vokalister som är vana vid fasta melodier. För att motverka prestationsångest och oro är de rytmiska och tonala sångövningarna formade efter tydliga ramar samt att deltagarna kommer ha tillräckligt med tid åt övningarna innan inspelning av refrängen sker, detta för att ge en så god grund som möjligt. De informeras även om att improvisation är en process och att det inte finns några rätt och fel, vilket syftar till att skapa en tillåtande och utforskande atmosfär.

4.8 Genomförande

Lektionerna genomfördes individuellt med varje deltagare vid två tillfällen. Lektionstillfälle 1 inleddes med att deltagaren fick fylla i enkät 1, utan att forskaren var närvarande. Därefter presenterades lektionsinnehållet muntligt, där både övningsordning och syfte förklarades i detalj. Det informerades också om att deltagaren inledningsvis skulle spela in refrängen från den tilldelade låten.

Nästa moment som introducerades var rytmisering. Deltagarna informerades om att momentet bestod av tre rytmexempel, där varje exempel innehöll en rytmisk variation. De fick veta att varje rytmisering följde samma struktur:

1. Två lyssningsvändor med vokal gehörsförevisning
2. Två vändor tillsammans med pedagogen
3. Två självständiga vändor

Det förklarades också att rytm delen skulle avslutas med en ny inspelning av refrängen i *Blinding Lights*, denna gång med särskilt fokus på rytmisk variation.

Därefter introducerades momentet med fokus på melodi och harmonik. Deltagarna informerades om att övningarna var uppdelade i två delar:

1. Övningar med pentaskalor i dur och moll
2. Harmonikövningar baserade på låtens ackordföljd

Det förtydligades att de pentatoniska övningar som inte innehöll improvisation följde samma struktur som tidigare: två lyssningsvändor med gehörsexempel, två vändor tillsammans med pedagogen samt två självständiga vändor. De delar som innehöll improvisationsmoment, följde dock en annan struktur som var en vända lyssningsexempel och därefter fyra vändor självständigt.

Avslutningsvis presenterades övningen med ackordsharmonik. Deltagarna informerades om att den utgick från låtens fyra ackord (Fm- Cm- Eb- Bb), men att tonsteg sju och nio hade adderats till varje ackord. Det förklarades även att dessa övningar innehöll improvisation. Momentet avslutades med en inspelning av refrängen, där fokus låg på både melodisk och harmonisk variation.

4.8.1 Utförande av övningar

Refräng (före övningar)

Efter genomgång av lektionsinnehåll och syfte inleddes den praktiska delen. Jag informerade deltagaren om att refrängen skulle sjungas. Utförandet gick till på följande sätt: jag spelade en ackordvända på piano med låtens fyra ackord (Fm, Cm, Eb, Bb). Därefter kom deltagaren in och sjöng refrängen en vända.

Rytm

Momentet med rytmisk variation inleddes därefter. Totalt sex rytmexempel presenterades, ett i taget, och alla på gehör. Jag kompade på piano samtidigt som jag sjöng rytmen. Alla rytmexempel innehöll text från refrängen "Blinding Lights". Framför mig hade jag en dator med notbilden för att säkerställa korrekt framförande. Nedan kommer ett exempel att visas på rytmövning 1:

Rytm 1

Oh I'm blin - ding I can't sleep un - til

Varje exempel följde denna struktur:

1. Deltagaren lyssnar två gånger på en vokal förevisning av forskaren
2. Rytmen utförs två gånger tillsammans med forskaren
3. Rytmen genomförs två gånger självständigt av deltagaren

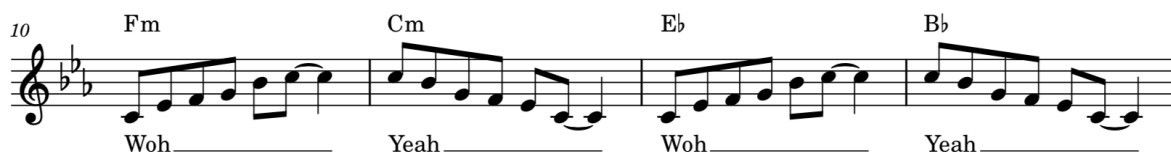
Efter att alla sex rytmexempel genomförts instruerades deltagaren att sjunga refrängen på nytt, nu med fokus på rytmisk variation. Jag förtydligade att det var tillåtet att använda rytmerna från övningarna, men också att deltagaren gärna fick använda egna rytmiska idéer. Det var även accepterat att sjunga refrängen utan rytmisk variation.

Melodi och harmonik

Därefter introducerades momentet med fokus på melodi och harmonik. Övningarna delades upp i två delar: skalövningar (dur- och mollpentaskala) samt harmonikövningar kopplade till refrängens ackordstruktur.

Skalövningar- moll och dur

Den första övningen utgick från mollpentaskalan. Deltagaren fick först lyssna på skalan två gånger, därefter sjunga tillsammans med pedagogen i två vändor och slutligen genomföra övningen själv två gånger. Nedan visas ett exempel på mollpenta-övningen.



I nästa steg instruerades deltagaren att improvisera varannan takt. Här lyssnade deltagaren på ett exempel en gång, följt av fyra vändor där improvisation skulle ske självständigt. Antalet repetitioner utökades här för att ge deltagaren mer tid att komma in i ett musikaliskt flöde. Av egen pedagogisk erfarenhet vet jag att det ofta krävs flera takter för att utveckla ett improvisatoriskt uttryck.

Övningen med durpentaskala följde samma struktur som mollpentan.

Den avslutande skalövningen kombinerade dur- och mollpenta, där tonmaterialet växlade varannan takt (moll- dur- moll- dur). Eftersom båda skalor redan hade introducerats tidigare, spelades endast ett lyssningsexempel innan deltagaren genomförde övningen på egen hand.

Harmonikövningar

Därefter följde två harmonikövningar som utgick från de fyra ackord refrängen innehåller. Dock var jag tvungen att ändra tonart då övningen annars skulle hamna i ett register som inte var sångvänligt. Tonarten sänktes en liten ters: Dm, Am, C och G.

Harmonikövning 1 fokuserade på ackord 1 (Dm) och ackord 3 (C). Deltagaren fick först en muntlig genomgång av ackordens toninnehåll, inklusive de toner (tilläggstoner) som inte ingår i grundackordet men som adderats för att bredda det tonala innehållet. Nedan visas övningsexemplet:



Övningen genomfördes enligt följande struktur:

1. Två lyssningsvändor där melodin presenterades med rösten men som också förstärktes med hjälp av melodin från pianot.
2. Två vändor tillsammans med pedagogen
3. Två självständiga vändor

Därefter tillkom ett moment med improvisation mellan ackorden. Ett exempel på improvisationsdelen förevisades av pedagogen, varefter deltagaren genomförde fyra vändor där utrymme gavs för improvisation i de takter som inte upptogs av ackordsövningen.

Harmonikövning 2 hade samma struktur men utgick från ackord 2 (Am) och ackord 4 (G).

Refräng 3

Slutligen fick de sjunga igenom refrängen igen, denna gång med fokus på melodisk variation. De informerades om att det var tillåtet att använda sig av de melodi och harmonikövningarna som vi gått igenom men att det även uppmuntrades till att improvisera fritt med fokus på tonal improvisation.

4.8.2 Lektionstillfälle 2

Det andra lektionstillfället inleddes med en muntlig repetition av de övningar som hade genomförts vid föregående tillfälle. Därefter presenterades det nya lektionsinnehållet i turordning. Det förklarades att detta tillfälle inte skulle lägga lika mycket tid på varje övning som tidigare, men att samtliga övningar ändå skulle genomföras. Det informerades även om att de skulle få fylla i enkät 2 direkt efter att lektionen var genomförd.

Inför lektionen informerades deltagarna om att alla övningar utan improvisation skulle genomföras enligt följande struktur:

1. En lyssningsvända
2. En vända tillsammans med pedagogen
3. En självständig vända

För de övningar som innehöll improvisationsmoment behålls upplägget från lektion 1:

1. Ett lyssningsexempel
2. Fyra självständiga vändor

Övningarna som genomfördes i lektionstillfälle 2 var identiska med de från första lektionen. Ordningen var som följer:

1. Genomgång av rytmexempel 1–6
2. Mollpentaskala följt av mollpenta med improvisation
3. Durpentaskala följt av durpenta med improvisation
4. Övning med växling mellan moll och dur-penta
5. Ackordsharmonikövningarna – denna gång utan muntlig repetition av ackordens toninnehåll

Avslutningsvis genomfördes en inspelning av refrängen. Innan sången tillkom fick deltagaren instruktion om att improvisera fritt över fyra vändor, med fokus på både rytmisk och melodisk variation. Det förklarades att tidigare övningar kunde fungera som stöd, men att deltagaren gärna fick forma sitt uttryck fritt och utgå från sina egna musikaliska intentioner.

Jag betonade vikten av att lita på det egna musikaliska omdömet och att improvisationen kunde byggas på vad deltagaren själv uppfattade som passande i sammanhanget.

Efter denna instruktion spelades en ackordsvända på piano innan deltagaren påbörjade sin improvisation över refrängen.

Enkät

Direkt efter att improvisation över refrängen hade genomförts skickade jag ut enkät 2 till deltagarens mailadress. Deltagaren fick information om att de hade 15 minuter på sig att svara på enkäten och att de skulle skicka tillbaka enkätformuläret direkt.

4.9 Analysmetod

Analysen i denna studie utgår från det empiriska material som samlades in genom fyra videoinspelningar och två enkäter per deltagare. Studien baseras på tematisk analys enligt Braun och Clarke (2006), där syftet är att få en djupare förståelse för hur deltagarnas improvisation utvecklas över tid. Tematisk analys är en metod för att identifiera, analysera och rapportera återkommande mönster i kvalitativa data.

Vid bearbetning av det empiriska materialet har jag följt Braun och Clarkes metod som innefattar sex steg: (1) att bekanta sig med materialet, (2) generera initiala koder, (3) söka efter teman, (4) granska teman, (5) definiera och namnge teman, samt (6) producera den slutgiltiga analysen.

Det textmaterial som analyserats i denna studie består av anteckningar från observationerna av videomaterialet. Eftersom jag som forskare har lett lektionerna har observationen skett i efterhand genom analys av videoinspelningarna. Innan insamling av data påbörjades hade jag definierat specifika fokusområden för analysen: rytmisk variation, melodisk variation, användning av övningarna i refrängen samt improvisatorisk trygghet.

Varje videoinspelning granskades flera gånger: först för att skapa en helhetsbild, därefter analyserades varje aspekt för sig. Målet var att identifiera eventuella mönster och förändringar mellan de två lektionstillfällena. Enkäterna analyserades med liknande fokus, för att komplettera och nyansera observationerna. Enkätsvaren analyserades dels genom ett flertal stapeldiagram samt genom en granskning av deltagarnas skriftliga svar. De teman som framkom ur enkätsvaren jämfördes med observationerna för att identifiera likheter eller skillnader mellan deltagarnas uttryckta upplevelser och de mönster som observerades i videomaterialet.

5. Resultat

I detta kapitel presenteras studiens resultat och analys utifrån en tematisk analysmetod enligt Braun och Clarke (2006). Det empiriska materialet består av två enkäter per deltagare samt två lektionstillfällen per deltagare. Syftet är att belysa hur deltagarna har upplevt, tolkat och tillämpat improvisationsövningarna, samt hur dessa övningar påverkat deras uttryck och utveckling inom vokal improvisation i pop. Enkätsvaren presenteras först som en kontextualiserande inledning. Därefter följer analysen av den empiri som tillhandahållits. Analys av resultatet utgår från forskningsfrågan *Vad händer då improvisationsövningar inspirerade av jazzövningar förs över till undervisningen för vokalister i popgenren?*

5.1 Enkäter

Undersökningen innehåller två enkäter. Den första enkäten fokuserade huvudsakligen på deltagarnas tidigare erfarenheter och deras inställning till improvisation. En av deltagarna hade begränsad tidigare erfarenhet av improvisation, medan den andra hade arbetat mycket med improvisation. På nästa fråga gällande hur mycket undervisningstid deltagarna hade ägnat sig åt i improvisation visar enkätsvaren att en deltagare ägnat mycket tid medan den andra inte hade ägnat särskilt mycket undervisningstid åt improvisation. I frågan som berörde trygghet i utövandet av improvisation skilde svaren även där. Den ena deltagaren kände sig mycket trygg medan den andra inte kände sig särskilt trygg. I den sista enkätfrågan gavs mer utrymme för att redogöra för hur trygga deltagarna kände sig med improvisation. Svaren varierade kraftigt:

Deltagare B beskrev improvisation som i grunden skrämmande, men menar att upplevelsen kan variera beroende på genre. Samma deltagare uttryckte även att improvisation tidigare endast hade skett tillsammans med sångpedagog, men att improvisation inte skett på egen hand på grund av osäkerhet gällande hur improvisation kan övas.

Deltagare B hade en mer positiv inställning och menade att improvisation öppnar upp möjligheter till utveckling samt att pressen försvinner när man inser att det i improvisation inte finns "rätt eller fel".

Den andra enkäten innehöll frågor relaterade till innehållet i lektionstillfälle 1 och 2. Båda deltagarna upplevde att övningarna hade en positiv påverkan på deras improvisation, men uppfattningen kring övningarnas svårighetsgrad var varierande. Frågan om hur de upplevde de rytmiska övningarna skiljde sig lite, den ena deltagaren svarade 2 av 5 medan den andra gav 3 av 5 i svårighetsgrad. I frågan gällande de tonala övningarna stack svaren särskilt ut: en deltagare gav en hög svårighetsgrad (4 av 5), medan den andra gav 2 av 5. Dock upplevde jag inte skillnaden i deltagarnas genomförande (Se ytterligare på punkt 5.3.2). Nästa fråga gav svar på hur deltagarna upplevde att övningarna påverkade deras improvisation. Enkätsvaren visade att deltagarna var eniga om att övningarna gav en positiv inverkan på deras improvisation.

Vidare fick deltagarna svara på om de kunde tänka sig att fortsätta arbeta med denna typ av improvisationsövningar inom pop framöver. En deltagare beskrev improvisationsmomenten som ett kreativt sätt att arbeta med improvisation i pop, där det var särskilt lärorikt att bryta upp ackorden. Deltagaren noterade att dagens popmusik är så pass välproducerad vilket gör att det personliga uttrycket lätt hamnar i skymundan.

Den andra deltagaren menade att övningarna utvecklade ett flyt och gav verktyg för att framföra improvisation på olika sätt, och fann det givande att få testa improvisation i flera olika konstellationer.

5.2 Analys av refrängerna

I detta kapitel kommer ett resultat att presenteras av de tre refränger som genomförts efter utförande av övningar. Först kommer resultat av refräng med fokus på rytm, vidare presenteras refrängen med fokus på melodi, och till sist redovisas resultatet av refrängen som inkluderar både rytm och melodi i improvisation. Resultatet redogörs utifrån frågeställningen: Vad händer då improvisationsövningar inspirerade av jazzövningar förs över till undervisningen för vokalist i popgenren?

5.2.1 Refräng med rytmisk variation

I detta avsnitt presenteras analysen av refrängen med fokus på rytmisk variation efter genomförandet av rytmiska övningar i låten "Blinding Light". Vid analys av videoinspelningarna har jag observerat hur deltagarna tog sig an refrängen och i vilken utsträckning deltagarna tillämpade övningarna. Resultatet visar tydliga skillnader mellan de båda i improvisationsspråk och användning av det rytmiska materialet.

Deltagare A höll sig nära originalrytmen i den första vändan, men började därefter införa rytmiska förändringar. I tre av frasstarterna användes rytmexempel 1, men med förskjutning i frasplaceringen. Deltagaren använde även takt ett från rytmexempel 6 (se bilaga), samt synkoper i en av slutfraserna. Det rytmiska uttrycket upplevdes som varierat och till viss del kopplat till det inövade materialet.

Deltagare B inledde sin första vända med variation baserad på rytmexempel 6, takt tre- vilket motsvarar originalmelodin men med en senarelagd frasstart. Ett återkommande inslag hos deltagaren var frasen "You're the one I trust", som i tre fall försköts med en åttondel. Det mest avvikande från refrängens rytmiska grundstruktur var ett parti där deltagaren använde raka åttondelar i ett parti där originalmelodin växlar mellan sextondelar och åttondelar, vilket förändrade frasens karaktär.

Sammanfattningsvis visar observationerna att båda deltagarna, vid något tillfälle, använde sig av rytmiska element från de tidigare övningarna. Deltagare A tillämpade rytmövningarna i fyra olika fraser, medan deltagare B uppvisade tydliga spår av övningarna vid ett tillfälle. En gemensam nämnare hos båda var användningen av frasförskjutning, vilket antyder att övningarna i viss mån stimulerat deltagarna att våga bryta från originalrytmen.

5.2.2 Refräng med melodisk variation

Nedan presenteras resultatet av observationen av den refräng som fokuserade på variation av melodin.

Deltagare A började improvisera redan i refrängvända ett, där improvisationen inleddes med en nedåtgående rörelse i mollpenta motsvarande den som användes i övning 1 av de melodiska övningarna. Utöver detta förekom även *drillar* och *wailningar* innehållande tre toner. Det vokala materialet bestod både av originaltexten samt ljud som "oh", "uh" och "ah". Någon användning av durpenta- eller ackordsharmonikövningarna kunde jag inte identifiera. Ett återkommande mönster hos deltagare A var användningen av mollpentan - denna förekom totalt tre gånger: den första gången i samma form som i övningen, och de två följande gångerna utförde deltagaren en variation genom att lägga till en drill på slutet.

Deltagare B påbörjade sin improvisation från och med refrängvända ett. Noterbart var att deltagare B valde att inleda och avsluta varje fras som i originalmelodin, samt att deltagaren använde originaltexten igenom hela improvisationen. Själva improvisationen skedde mellan frasens start och slut. Deltagaren genomförde aldrig någon exakt återgivning av övningarna men använde sig vid ett tillfälle av en nedåtgående mollpentaskala tillsammans med originaltexten istället för vokalen "oh" som användes i övningen. Ett återkommande drag i improvisationen var användning av toner i ett högre register än originalmelodin, samt en uppåtgående rörelse i en fras där originalmelodin annars rör sig nedåt.

Sammanfattningsvis kan det konstateras att båda deltagarna improviserade i samtliga refrängvändor. Både deltagare A och B använde mollpentaskalan vid minst ett tillfälle. Deltagare A uppvisade dock en tydligare och mer direkt koppling till de genomförda övningarna, medan deltagare B i högre grad integrerade övningselement på ett mer fritt och personligt sätt.

5.2.3 Slutrefräng med användning av melodisk och rytmisk variation

Nedan följer resultatet av observationen av den avslutande refrängen, där deltagarna instruerades att kombinera både rytmisk och melodisk improvisation.

Deltagare A påbörjade den första refrängvändan med en variation där en drill lades till i början av andra frasen. Från och med refrängvända två förekom fler utsmyckningar, bland annat i form av rytmiska variationer samt användning av mollpentaövningen i nedåtgående rörelse, som avslutades med två olika drillar. Under refrängvända tre använde deltagaren rytmexempel 1, vilket kombinerades med ett rikt innehåll av wailningar som utgick från pentaskalans tonförråd. I den avslutande vändan använde deltagaren mollpentaskalan i uppåtgående rörelse vid båda frasstarterna. Båda avslutningarna innehöll melodisk improvisation- i den första vändan i form av wailningar, och i den andra genom byte av tonhöjd i avslutande fras.

Deltagare B inledde sin improvisation med en drill över den annars utdragna helnoten som förekommer i originalmelodin. En tydlig förändring kunde observeras under den tredje refrängvändan. Deltagaren frångick då den ursprungliga texten och improviserade istället med vokalljud såsom ”uh” och ”ah”. Den tonala variationen blev mer omfattande, med ett bredare melodiskt omfång och en ökad användning av wailningar och drillar jämfört med tidigare vändor. Även rytmiken förändrades genom att fraseringen försköts en åttondel, i likhet med det som tidigare noterats i analysen av rytmisk variation. Vid ett tillfälle inleddes frasen på en annan ton än originalet, vilket skapade ytterligare variation. Deltagaren använde sig inte av övningarna i deras ursprungliga form under den slutliga refrängen.

Sammanfattningsvis visar analysen att deltagarnas användning av övningarna skilde sig åt. Deltagare B använde inte någon övning i exakt form, men integrerade återkommande delar av både rytm- och skalövningar i sitt improvisationsinnehåll. Deltagare A använde däremot flera moment direkt relaterade till tidigare övningar, särskilt mollpenta och rytmisk förskjutning. Hos båda deltagarna kunde en tydlig ökning av variation och uttryck observeras över tid.

5.3 Deltagarnas mottagande av övningarna

Detta kapitlet fokuserar på deltagarnas möte med improvisationsövningarna, hur de tog sig an dessa, vilka moment som väckte osäkerhet eller engagemang, och hur lärandeprocessen utvecklades. Till skillnad från kapitel 5.2, där fokus låg på hur övningarna syntes i deltagarnas improvisationer, analyseras här själva övningsmomentet och dess pedagogiska implikationer. Analysen är genomförd med en tematisk ansats där tre teman har identifierats:

1. Tillämpning och överföring av övningar
2. Improvisation mellan tvekan och tillit
3. Utmaningar och utvecklingsmöjligheter

5.3.1 Övningsrespons och tillämpning

I detta avsnitt analyseras deltagarnas möte med de improvisationsövningar som introducerades under lektionstillfällena. Fokus ligger på hur deltagarna tog sig an övningarna, vilka moment som upplevdes som enkla eller svåra, vilka reaktioner och strategier som kunde observeras, och vilka pedagogiska implikationer detta kan ha. Avsnittet bygger på observationer under övningssituationen snarare än det musikaliska resultatet i refrängerna.

Rytmiska övningar

Genomförandet av rytmexemplen varierade men bägge deltagarna utförde dem utan några större svårigheter. Den rytmövning som var svårast för bägge deltagarna var rytmexempel 1.

För båda deltagarna fick jag återge den korrekta rytmen genom att klappa pulsen medan jag förevisade rytmen med text men utan tonangivelse. Därefter återgav deltagarna korrekt rytm. De fick alltså en extra genomgång av den övningen.

En intressant iakttagelse var att denna övning användes av båda deltagarna i refrängen med rytmisk variation, trots att det var den övning som deltagarna hade svårt för.

Melodiska övningar

Under mollpentaövningarna visade båda deltagarna en säkerhet i toninnehållet, även under de vändor där varannan takt innehöll improvisation kunde båda utan svårigheter komma in på mollpentan igen. När det sedan gick över till durpentan hade båda deltagarna en tendens att förväxla mollpentan med durpentan.

Hos deltagare A förekom en förväxling vid tre tillfällen. Det skedde enbart under övningen då deltagaren skulle växla mellan durpenta och improvisation varannan takt. När deltagaren skulle återgå till durpentan efter en takts improvisation kom deltagaren istället in på mollpentaövningen. Deltagare B uppvisade också en förväxling mellan moll och durpentan i övningen som innehöll varannan takt improvisation.

Det sista momentet var de ackordsharmoniska övningarna. Det var tydligt hos bägge deltagarna att denna sorts övning inte var lika välbekant som pentaskalorna. Under de vändor där deltagarna fick utföra övningen själv så hade båda deltagarna svårigheter att hitta in på starttonen och jag behövde stötta melodin genom att spela tonerna på pianot.

Jämförelse mellan övningar och utförandet i refränger

Vid en jämförelse mellan deltagarnas genomförande av övningar och deras efterföljande improvisation finns det några mönster som är extra framträdande. Det som deltagarna visade störst säkerhet i av övningsmomenten dvs mollpenta återkom också i störst utsträckning i den improviserade refrängen. Trots vissa svårigheter i exempelvis rytmövning 1, använde deltagarna ändå denna övning i viss mån i sin improvisation, vilket kan tyda på att övningar som är utmanande inte nödvändigtvis behöver vara ett hinder utan kanske snarare kan väcka nyfikenhet och engagemang. I och med att denna övning dessutom fick en extra genomgång kanske deltagarna hade lättare att memorera övningen. Varför denna övning ens var extra "besvärlig" kan ju också ha att göra med att det var den första övningen som förevisades och att deltagarna inte hunnit sätta sig in i situationen ännu. På samma vis som att improvisation kan kräva en viss startsträcka kan det även krävas mental förberedelse med övningarna.

Det moment som visade sig vara mest utmanande för deltagarna var de ackordsharmoniska övningarna, vilket även speglas i utförandena av refrängerna. Det fanns inga direkta inslag av dessa övningar i deltagarnas improvisationer. Det kan indikera på att övningar som är mindre bekanta kräver mer repetition för att kunna utföras och bli en del av vokalistens improvisation. En vidare analys är att de pentatoniska övningarna är mer "vokalistiska" på så vis att det finns en melodi som direkt kan etableras i improvisation. Ackordsharmoniken

upplevs kanske inte lika melodiskt för vokalister som inte är vana att sjunga jazz, utan kanske mer som en teoretisk övning utan möjlighet för direkt överföring till improvisation.

Sammantaget visar resultatet att tydlig struktur och avgränsade moment, särskilt när det gäller välkända musikaliska verktyg såsom de pentatoniska skalorna kan stödja vokalisters improvisation. Samtidigt belyser studien ett behov av fortsatt pedagogisk förankring när det gäller mer harmoniskt komplexa moment.

5.3.2 Improvisation mellan tvekan och tillit

I detta avsnitt presenteras en analys av deltagarnas trygghet baserat på enkätsvaren och observationer av videoinspelningarna. Trygghet är en central komponent i utveckling av improvisation och kan både påverka viljan att utforska samt förmågan att ta musikaliska "risker". Enkät svar och observationer visade att deltagarnas trygghet varierade beroende på övningens struktur, hur tidigt in i processen vi var samt tidigare erfarenheter. En möjlig förklaring till deltagarnas ökade trygghet skulle kunna vara Vygotskys teori om den proximala utvecklingszonen. I denna studie gjordes improvisationsövningarna tillsammans med ett pedagogiskt stöd i form av uppmuntran, struktur och upprepning av övningar. Nedan kommer en mer genomgående analys av enkät och observation.

Deltagare A beskrev i enkätsvaren improvisation som ett icke-prestigefyllt moment, där frånvaron av rätt och fel skapar ett kreativt utrymme. Denna attityd återspeglades också i observationerna under lektionstillfällena. Deltagaren visade tidigt en avslappnad kroppshållning, med armarna hängande vid sidan eller knäppta bakom ryggen- vilket kan tolkas som en icke-defensiv position. Mellan övningarna tog deltagaren initiativ till att ställa frågor, kommentera moment spontant och skratta, något som kan förstås som tecken på trygghet i den pedagogiska situationen.

Deltagaren tillämpade i högre grad än deltagare B det övade materialet i sina improvisationer. Exempel på detta var användningen av rytm- och skalövningar i flera av refrängväändorna. Denna tillämpning kan förstås på två sätt: en indikation på trygghet, där deltagaren kände sig bekväm och kunde ta till sig övningarna bättre. Dock skulle det också kunna tyda på en viss försiktighet- att förlita sig på redan inövat material som ett sätt att hantera en potentiellt osäker situation. Det är inte självklart att användningen av övningarna i sig är ett tecken på större improvisatorisk frihet, utan det kan också vara en strategi för att skapa struktur och stabilitet i en genre där friheten annars kan kännas överväldigande.

Deltagare B uttryckte i enkätsvaren att improvisation generellt är relativt "skrämmande". Deltagaren uttryckte att bristande kunskap och struktur i hur övandet av improvisation skulle gå till i praktiken kunde vara en bidragande faktor till att deltagaren inte utövat det på egen hand. Under lektionstillfällena observerades det att deltagaren ofta höll händerna knäppta framför kroppen eller att ena handen låg vilande mot mage eller bröstorg, vilket kan tolkas som en form av självreglerande gest som kan tyda på osäkerhet eller behov av trygghet. Positionen och hållningen var dock i regel stabil. En intressant iakttagelse var att deltagarens kroppsspråk förändrades under den ackordsharmoniska övningen. Det som skedde var att

deltagaren slutade hålla händerna framför kroppen och istället gjorde en gest som följde musiken eller kanske tonintervallen. Enligt deltagaren var denna övning mest komplex och min tolkning är att på grund av dess komplexitet behövs mer koncentration som gjorde att deltagaren inte längre fick utrymme att tänka på det som var "skrämmande". Röstmässigt höll deltagaren en relativt jämn ljudvolym som upplevdes som medel i ljudstyrka. Redan under första lektionstillfället var improvisationen varierande både i det tonala och rytmiska refrängvändorna men vid det andra lektionstillfället blev det ännu mer påtagligt då deltagaren valde att lämna originaltext samt frångick melodin i frasstart. Detta skulle kunna indikera på att deltagaren kände sig mer bekväm och tryggheten utvecklades över tid- inte nödvändigtvis enbart på grund av ökad teknisk säkerhet utan kanske snarare genom stärkt självförtroende.

6. Diskussion

I detta avsnitt reflekterar jag över studiens resultat i relation till dess syfte- att undersöka hur strukturerad undervisning med inspiration från jazzens tradition kan stödja vokalisternas improvisation inom popgenren. Jag diskuterar både deltagarnas musikaliska utveckling och deras upplevelser av trygghet och självförtroende, samt hur olika övningar fungerade i praktiken. Genom att koppla resultaten till tidigare forskning och teorier försöker jag förstå varför vissa delar av undervisningen upplevs som mer tillgängliga än andra. Diskussionen rymmer också egna tankar och frågor som väckts under arbetets gång, och avslutas med musikpedagogiska reflektioner och tankar om fortsatt forskning.

6.1 Resultatdiskussion

Syftet med studien var att undersöka hur strukturerad undervisning, inspirerad av jazzens pedagogiska tradition, kan påverka vokalisternas rytmiska och melodiska improvisation inom popgenren. Studien har också belyst hur deltagarnas känsla av trygghet och självförtroende formas i en undervisningssituation där improvisation står i centrum. Resultaten visar att deltagarnas improvisation utvecklades över tid.

Frågeställningarna har därmed besvarats, men resultatet har även väckt nya frågor kring hur undervisningen kan utformas för att ytterligare stödja vokalisternas improvisatoriska utveckling.

En av de mest framträdande iakttagelserna var att övningen med mollpentatonisk skala återkom i deltagarnas improvisationer. Eftersom mollpentan är starkt etablerad i populärmusikens vokabulär- särskilt bland gitarrister och vokalister, kan detta tyda på att deltagarna intuitivt drogs till ett musikaliskt språk de redan kände igen. Gordon (1989) beskriver improvisation som en process där musikern hämtar material från sitt inre "förråd" av rytmiska och tonala mönster, vilket väl speglar deltagarnas val. Detta visar att improvisation ofta utgår från det välbekanta och att trygghet i materialet kan främja kreativitet.

I kontrast till detta visade deltagarna svårigheter i att integrera de ackordsharmoniska övningarna i sina improvisationer. Ingen av deltagarna använde dessa övningar direkt i refrängväändorna, vilket tyder på att dessa moment kan ha upplevts som mer teoretiskt och tekniskt utmanande. Denna observation går i linje med Carriage & Thoms (2024), som påpekar att vokalister ofta saknar de tekniska resurser och teoretiska verktyg som improvisationsundervisning- med sin instrumentala utgångspunkt ofta förutsätter. Det stärker behovet av att anpassa undervisningen till sångares specifika läroprocesser, där gehör, kropp och uttryck snarare än teoretisk harmonikunskap bör stå i centrum. Kopplat till den proximala utvecklingszonen kan man tolka detta som att de ackordsharmoniska övningarna var för långt ifrån deltagarnas kunskap.

En annan viktig aspekt som framkommit i studien är improvisation som en lärandeprocess där trygghet spelar en avgörande roll. En av deltagarna uttryckte i enkätsvaren en inledande osäkerhet inför improvisationen, men frångick originalmelodin särskilt i den sista refrängen. Detta kan ses som ett exempel på hur lärande sker inom den så kallade proximala

utvecklingszonen (Säljö, 2022), där individen med stöttning från en mer erfaren kan utveckla färdigheter som ännu inte behärskas självständigt. I denna studie utgjorde övningarna, modelleringen och den trygga undervisningsmiljön sådana former av scaffolding, vilket möjliggjorde att deltagarna kunde bli mer fria i sitt musicerande över tid.

Vidare bekräftar detta även resonemanget hos Holdhus et al. (2016), som menar att improvisation alltid sker inom ramar- vare sig de är musikaliska, sociala eller kulturella- och att det är just inom dessa ramar som kreativitet kan blomstra. Resultatet av denna studie visar att tydliga och strukturerade ramar, anpassade efter deltagarnas förkunskaper, inte begränsar kreativitet utan snarare möjliggör den.

Sammanfattningsvis visar studien att vokalistens improvisation i pop kan utvecklas genom en undervisningsmodell som tar sin utgångspunkt i jazzens strukturer men anpassas till popgenrens uttryck och till vokalisternas lärarstruktur. Trygghet, igenkänning och tydligt ramverk framstår som nyckelfaktorer för lärande. Resultatet visar också att vokalister, precis som instrumentalister, kan utveckla sitt improvisatoriska språk när de ges rätt förutsättningar.

6.2 Musikpedagogiska implikationer

Denna studie har relevans för musikpedagogik med inriktning på vokalister, särskilt eftersom improvisation fortfarande är relativt outforskat utanför jazztraditionen. Trots att improvisation ofta lyfts fram som en viktig del av musikalisk utveckling, för både kreativitet och gehör, är det ovanligt att vokalister tränas i det, särskilt inom genrer där improvisation inte är norm. För att bredda vokalisternas uttrycksmöjligheter bör improvisation bli en naturlig del av undervisningen, oavsett genre.

Till skillnad från instrumentalister har vokalister sällan samma tillgång till ackordinstrument eller teoretisk harmonikunskap, vilket gör att gehörsbaserad och kroppsnära undervisning är särskilt viktig. Studien visar att vokal improvisation i popgenren kan utvecklas effektivt genom en strukturerad och tydligt avgränsad undervisningsmodell- även om övningarna har sitt ursprung i jazzens tradition.

Eftersom rytm och tonalitet utgör gemensamma byggstenar för improvisation oavsett genre, kan jazzens pedagogik anpassas till andra sammanhang. Genom att förenkla materialet och anpassa det till vokala uttrycksformer- såsom skalor, ljud och fraserings- kan övningarna bli tillgängliga även för sångare utan förkunskaper i jazz.

Slutligen belyser studien vikten av trygghet och tydliga ramar i improvisationsundervisningen. När övningar presenteras stegvis, med konkreta fokusområden och tydlig struktur, stärks deltagarnas självförtroende. Detta kan bidra till att sänka tröskeln för improvisation och skapa en mer inkluderande och tillgänglig undervisningsmiljö för vokalister.

6.3 Metoddiskussion

Metoden för denna studie utgick från en kvalitativ fallstudie innehållande enkäter och observationer med syfte att få en djupare förståelse för hur strukturerad undervisning påverkar vokalistens improvisationsförmåga i popmusik. Valet av fallstudie som metod gav både svar på tekniska och emotionella aspekter av improvisation i undervisningen. Valet av enkäter möjliggjorde att deltagarna kunde besvara frågorna utan att direkt påverkas av mig som forskare. Dock var min roll dubbelsidig då jag både agerade som forskare och pedagog, vilket kan ha påverkat deltagarnas upplevelse, engagemang och svar. Å andra sidan gav det mig en unik inblick i processen och möjlighet att till viss del anpassa undervisningen efter deltagarnas behov. Att använda jazzimprovisation som grund för övningarna fungerade för det mesta bra då de grundläggande principerna även är relevanta i popgenren. Dock visade det sig att vissa moment som exempelvis ackordsharmonikövningen var svårare för deltagarna att tillämpa i praktiken. I efterhand hade jag anpassat denna övning ytterligare, eller gjort den enklare då syftet inte skulle handla om inläring av komplexa övningar.

Att enbart ha två deltagare gjorde det möjligt att följa deltagarnas utveckling noggrant men innebär samtidigt att resultatet inte kan generaliseras. Om intervjuer hade använts som komplement till enkäterna hade det dessutom kunnat ge en djupare inblick i deltagarnas upplevelse och tolkning med hjälp av följdfrågor.

Sammantaget har metoden varit relevant för studiens syfte men att i framtiden överväga flera datainsamlingsmetoder och att ytterligare förankra övningarna.

6.4 Vidare forskning

I denna studie genomförde deltagarna sin improvisation till enkelt pianokomp, spelat av forskaren. Eftersom fokus låg på att ge deltagarna rätt ackordstöd och samtidigt observera deras process, hölls kompet avsiktligt sparsmakat. Detta kan dock ha påverkat deltagarnas inlevelse och uttryck i improvisationen.

För framtida forskning vore det intressant att undersöka hur improvisationen påverkas om vokalisterna får stöd av en mindre ensemble- till exempel med trummor, bas, gitarr och piano. En mer levande musikalisk kontext skulle kunna inspirera till större variation, musikalisk respons och kanske ökad spontanitet i improvisationen.

Holdhus et al. (2016) lyfter att improvisation sker genom kommunikation, lärande och samspel. Utifrån detta skulle vidare studier kunna fokusera på hur interaktionen med andra musiker påverkar vokalistens improvisationsförmåga och uttryck.

Dessutom vore det spännande att göra en liknande studie med mindre erfarna sångare. Detta skulle kunna synliggöra hur improvisationsförmågan utvecklas i ett tidigare skede där behovet av stöttning och struktur förmodligen hade sett mycket annorlunda ut. En sådan studie skulle också kunna ge en djupare förståelse för hur sångare rör sig inom sin proximala utvecklingszon- från det de redan behärskar till det de kan utveckla med hjälp av stöd.

7. Referenser

- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Carriage, L., & Thoms, R. (2024). Vocal inclusivity in improvisation pedagogy: Developing cultural awareness, vocabulary, and self-efficacy for tertiary vocalists. *Australian Voice*, 25, 1–17. <https://doi.org/10.56307/JCTR8405>
- Cole, M., & Wertsch, J. V. (1996). Beyond the individual-social antinomy in discussions of Piaget and Vygotsky. *Human Development*, 39(5), 250–256. <https://doi.org/10.1159/000278475>
- Daikoku, T. (2018). Entropy, uncertainty, and the depth of implicit knowledge on musical creativity: Computational study of improvisation in melody and rhythm. *Frontiers in Computational Neuroscience*, 12, Article 97. <https://doi.org/10.3389/fncom.2018.00097>
- Ferand, E. T. (1940). Improvisation in music history and education. *Papers of the American Musicological Society*, 1940, 115–125.
- Folkestad, G. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23(2), 135–145. <https://doi.org/10.1017/S0265051706006887>
- Gordon, E. E. (2012). *The theory and application of music learning theory*. Gordon Institute for Music Learning.
- Holdhus, K., Høisæter, S., Mæland, K., Vangsnes, V., Engelsen, K. S., Espeland, M., & Espeland, Å. (2016). Improvisation in teaching and education - roots and applications. *Cogent Education*, 3(1), 1204142. <https://doi.org/10.1080/2331186X.2016.1204142>
- Hanken, I.M. & Johansen, G. (2024). *Musikundervisningens didaktik*. (Första upplagan). Malmö: Gleerups.
- Johnson, T. (2018). *Analyzing genre in post-millennial popular music* (Doktorsavhandling, City University of New York). CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2884
- Legg, A., & Philpott, C. (2015). An analysis of performance practices in African American gospel music: Rhythm, lyric treatment and structures in improvisation and accompaniment. *Popular Music*, 34(2), 197–225. <https://doi.org/10.1017/S0261143014000571>

Lewis, G. E., & Piekut, B. (Eds.). (2016). *The Oxford handbook of critical improvisation studies* (Vol. 2). Oxford University Press.

Nachmanovitch, S. (2010). *Spela fritt: improvisation i liv och konst*. (2a uppl.). Göteborg: Bo Ejeby förlag.

Patel, R., & Davidson, B. (2019). *Forskningsmetodikens grunder*. (5e uppl.). Studentlitteratur.

Pembroke, R. G. (1991). Exploring the musical side of pop. *Music Educators Journal*, 77(8), 30–33. <https://doi.org/10.2307/3398206>

Säljö, R. (2022). *Lärande: En introduktion till perspektiv och metaforer*. (2a uppl.). Gleerups Utbildning AB.

Väkevä, L. (2022). Informellt lärande, musikundervisning och populärmusikpedagogik. I *Musiikkikasvattaja*. Svensk översättning: Tove Djupsjöbacka.

Weir, M. (2015). The scat singing dialect: An introduction to vocal improvisation. *The Choral Journal*, 55(11), 28–42. <https://www.jstor.org/stable/24580544>

Westerlund, H., Karlsen, S., & Partti, H. (2020). Introduction: Visions for intercultural music teacher education. I H. Westerlund, S. Karlsen & H. Partti (Red.), *Visions for intercultural music teacher education* (s. 1–10). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-21029-8_1

Yuan, S. (2023). Vocal improvisation in pop music: The case of rock and roll. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 66(3), 69–75. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-3-10>

Åkerman, J. (2024). *God forskningssed 2024*. Stockholm: Vetenskapsrådet.

Enkätfrågor före lektionstillfälle:

Fråga 1:

Hur erfaren upplever du att du är inom improvisation?

Mycket erfaren- erfaren- neutralt- inte särskilt erfaren- inte alls erfaren

Fråga 2:

Hur mycket undervisningstid har du tidigare ägnat åt improvisation?

Mycket undervisningstid- inte särskilt mycket undervisningstid- ingen undervisningstid.

Fråga 3:

Hur trygg känner du dig när du övar improvisation?

Mycket trygg- trygg- neutral- inte särskilt trygg- inte alls trygg

Kan du utveckla på vilket sätt du känner dig trygg/ otrygg?

Enkätfrågor efter lektionstillfälle 1 & 2:

Fråga 1:

Hur lustfyllt tyckte du det var att öva improvisation?

Mycket lustfyllt- lustfyllt- neutral- inte särskilt lustfyllt- inte alls lustfyllt

Fråga 2:

Hur utmanande tyckte du det var att öva:

Rytmmiseringsövningar:

Mycket utmanande- utmanande- neutral- inte särskilt utmanande- inte alls utmanande

Tonala övningarna:

Mycket utmanande- utmanande- neutral- inte särskilt utmanande- inte alls utmanande

Fråga 3:

Hur upplevde du att övningarna påverkade din improvisation?

Mycket positivt- positivt- neutral- inte särskilt positivt- inte alls positivt

Fråga 4:

Skulle du vilja fortsätta arbeta med den här typen av improvisationsövningar inom pop framöver? Varför/ varför inte?

()