



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE
Höstterminen 2010
Lärarytbildningen i musik
Sonny Blom

Breaking Out Of The Box

**En studie i pedagogiska modeller för pentatonik på 6-strängad gitarr
inom afro-amerikansk musik**

Handledare: Bo Nilsson

Abstract

This dissertation examines one of the basic elements of Afro-American guitar playing, namely pentatonics. The background material consists of interviews with professional guitar players as well as teachers and one student. Literature, recorded audio (CD:s), as well as video and audio documentaries, have also played an important role. The results show a consensus between the majority of the interviewed informants in this study, despite their different backgrounds and fields of study. But there are clearly differences between how the material, namely pentatonics, is used, and how it looks idiomatically on the guitar.

Keywords: guitar, pentatonics, African American music, scale shapes.

Sammanfattning

Examensarbetet fokuserar på pentatoniken, som på många sätt är utgångspunkten i afroamerikanskt gitarrspel. Underlaget till denna studie består av intervjuer med professionella musiker och lärare, samt en student. Utgångspunkt tas även i den egna förståelsen, litteratur, videodokumentärer och CD-skivor. Resultatet av studien visar på stor samstämmighet hos de intervjuade gitarristerna i studien som gjorts, även om informanterna har något olika bakgrund och nuvarande arbetsuppgifter. Däremot finns det avvikelser och idiomatiska skillnader i hur man använder sig av pentatoniken.

Sökord:

Nyckelord: gitarr, pentatonik, afroamerikansk musik, idiomatik, skalor.

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
2. Bakgrund	2
3. Syfte	3
3.1 Forskningsfrågor.....	3
4. Teoretisk bakgrund	4
4.1 Pentatonik.....	4
4.2 Pentatonik i metodlitteratur för gitarrimprovisation.....	4
4.3 Lek och allvar.....	5
4.4 Två olika metoder för pentatonisk improvisation på gitarr.....	6
5. Material och metod	9
5.1 Urval.....	9
5.2 Procedur.....	9
5.3 Analys.....	9
5.4 Etiska överväganden.....	10
6. Resultat	11
6.1 Instudering inom Boxsystemet.....	11
6.2 Grepptabell.....	11
6.3 Instudering inom 3-1-3-systemet.....	14
6.4 Notbild och Tabulatur.....	14
6.5 Boxsystemets pedagogiska inverkan.....	17
6.5.1 Boxsystemets musikaliska inverkan.....	18
6.5.2 3-1-3-systemets pedagogiska inverkan.....	18
6.5.3 3-1-3- systemets musikaliska inverkan.....	20

7. Diskussion	23
7.1 Motorik	23
7.2 Icke gitarristisk modell?.....	24
7.3 Ungersk fiol som pedagogisk förebild.....	24
8. Slutsatser	26
9. Fortsatt forskning	28
10. Referenser	29
Bilaga	32

1. Inledning

Många som börjar spela gitarr kommer förr eller senare in på detta område som jag här försöker beskriva utifrån en mer naturvetenskaplig synvinkel. Detta har gjorts medvetet för att i så stor utsträckning som möjligt undvika ”romantiska” idealiseringar som lätt kan uppstå när man talar om musik och dess beståndsdelar, t ex brukar man prata om musikens ”själ”, eller ”hon har en sådan fantastisk känsla för blues”. Det ämnet är inte relevant för denna studie.

Det är kanske ingen slump att många urbefolkningskulturer har pentatonik integrerad i sin musik. Om man tittar närmare på den afrikanska ensträngade nomadfiolen *rihti* eller marimbainstrumentet *balafon*, syd-samisk jojk kallad *vuollie*, eller stränginstrumentet *koton*, och även den indianska (sydamerikanska) flöjten *zampoña*, så upptäcker man att idén om pentatonik förmodligen inte upptäcktes endast på en enda plats, för att sedan sprida sig ut över världen (Nationalencyklopedin, ”*El Hoy, Consejo Nacional de Cultura del Ecuador*”, 2009).

Kanske har en bra idé en inneboende vilja av att uppstå på flera platser på samma gång. Ytterligare en förklaring till att pentatoniken fått så stort spridningsområde kan vara hur den femtoniga skalan står i nära relation till naturtonserien, ur vilket den härrör. En pentatonisk skala kan med enkla medel utvinnas ur naturtonserien. Efter år av musikaliskt utövande uppstår från gång till gång problem, eller ”luckor” i hur man lär ut materialet i fråga, tekniskt idiomatiska dilemman, och hur man kan *utveckla* och eventuellt *förenkla* det. I takt med ett pedagogiskt ökande intresse, så har också intresset för de rådande metoderna, och vad man skulle kunna referera till som ”gängse norm” eller kutym inom afroamerikansk gehörstradition, ökat. Detta material bidrar förhoppningsvis med att hjälpa till att avtäckta några viktiga områden inom musikteorin som kanske inte blivit sedda i det ljus de förtjänar. Att nå lite längre sett ur ett improvisatoriskt perspektiv samt att bredda den generella förståelsen av pentatonik är målet med studien.

I want to say a little bit about the traditional scale shapes, and how out of date i think they are at this point. (Gambale, 1992)

2. Bakgrund

Jag själv närmar mig slutet av mina pedagogiska och musikerinriktade utbildningar och har gitarr som bi-instrument. Mitt huvudinstrument är violin. Med både violinen och gitarren i fokus har jag upptäckt ”luckor” som jag ämnar fylla med nya upptäckter och ny kunskap. Båda instrumenten har självklart åtskilliga skolor och traditioner att falla tillbaka på i undervisningssammanhang, men det finns också specifika tekniska samt teoretiska detaljer som jag själv har ackumulerat i mitt eget spel som jag inte vill ska gå i arv till mina elever. Jag ser mitt examensarbete som ett tillfälle att bredda synen på just pentatoniken med dess användningsområden och appliceringspotential inom alla genrer, även om fokus ligger på afroamerikansk tradition med gitarren som utgångspunkt. Förhoppningsvis kan studien bidra till utvecklingen av teknik och motorik inom fältet afroamerikansk musik, och mer specifikt gitarr-improvisation över lag.

I arbetet har även informanter med andra genrer inkluderats för att på så sätt kunna återge ämnet ur ett ännu mer komplett och vidare perspektiv, även om tyngdpunkten återigen ligger på gitarren och dess idiomatiska uppbyggnad. Jag har främst använt tre utgångspunkter för detta arbete. Dels K G Johanssons *El-gitarr Heavy Metal* (2000), och Derryl Gabels *Outside Secrets Part II* (2009). *Derryl Gabels Techniquebook*, (2009) är också värd att nämna. Derryl Gabel är gitarrist och använder ett modernare sätt att se på pentatoniken, och många av hans idéer tillsammans med Frank Gambales, ligger till grund för denna studie.

3. Syfte

Syftet med undersökningen är att öka kunskapen kring två olika metoder för pentatonisk improvisation på gitarr och hur deras respektive idiomatiska karaktärsdrag påverkar det musikaliska utfallet. Den ena kallas vedertaget för Box-systemet, och den andra har jag valt att kalla 313-systemet.

3.1 Forskningsfrågor

- Hur sker det musikaliska lärandet i de två modellerna för pentatonisk improvisation?
- Hur påverkas det musikaliska resultatet av de olika modellerna?

4. Teoretisk bakgrund

4.1 Pentatonik

Pentatonik (uttal: pentatoni´k) (av grek. penta´tonos 'av fem toner', av penta- och to´nos 'ton'), är ett tonförråd med fem tonplatser inom oktaven. Den vanligaste formen består dock av fem toner sammanhållna av kvintsällskap, t.ex. c-g-d-a-e (Hagberg, 2009).

Ett vanligt sätt att lära sig att improvisera på gitarr tar sin utgångspunkt i någon form av pentatoniskt material. Många musikers första riktigt stora musikaliska upplevelser grundar sig ofta i att upptäcka och förstå hur de med hjälp av denna femtonsserie, eller skala med enkla medel kan uttrycka sig musikaliskt. Utrustad med detta musikaliska verktyg och med andra musiker gemensamma referenser börjar man kommunicera och skapa sitt eget tonspråk. Börjesson (2005) beskriver detta i sitt arbete *”Har jag inte jazzintresserade elever så går det inte, tyvärr”*. I denna studie kommer jag att undersöka två olika modeller för pentatonisk improvisation på gitarr. Att titta närmare på *hur* man konkret använder dessa koncept har varit utgångspunkten, det handlar ju om samma fem toner i båda fallen, men det är alltså de sätt som det idiomatiska utfallet skiljer sig åt som jag vill studera. Det material studien fokuserar på är därför avsmalnat till denna enda beståndsdel, pentatoniken i sin nuvarande moderna form.

4.2 Pentatonik i metodlitteratur för gitarrimprovisation

K G Johanssons *El-gitarr Heavy Metal*, utgiven första gången 1991, är en svensk klassiker där så gott som alla ungdomar lärt sig den pentatoniska skalan. Materialet är på nybörjarnivå och bygger på det så kallade Box-systemet. Frank Gambales har varit en av de ledande figurerna i modernt gitarrspel, och är en av figurerna bakom utvecklandet av de nyare systemen *”economy picking”*, *”sweeping”* och *313-fingersättningar* för att klassificera pentatoniska skalor på gitarr (Gambales 1992). Economy picking, kommer från engelskan och betyder fritt översatt ungefär *”ekonomisk plektrumteknik”*. *Sweeping*, också av engelskans verb sweep (glida) är den amerikanska term som används då ett arpeggio spelas med en ton/sträng, och plektrumet slår an strängen i samma riktning som arpeggiot. Så om det brutna ackordet spelas i uppåtgående riktning *”glider”* plektrumet åt samma håll. 3-1-3 fingersättningar kommer att beskrivas mer utförligt

under studiens gång, men betyder kortfattat att varje sträng på gitarren (6 st. totalt) fingersätts med antingen tre, eller ett finger i vänsterhanden.¹

4.3 Lek och allvar

Man skulle kunna föreställa sig att eleverna har olika behov som behöver bli tillfredsställda och det för att musicerandet skall bli så givande som möjligt. Om en elev känner sig tillfreds med en lektion är chansen stor att den fortsätter öva. Csikszentmihalyi (1992, 1999) menar att människan är av vad man kallar *autotelisk* karaktär, av grekiskans *auto* (själv) och *telos* (mål). Den autoteliska eleven är då en personlighet som på eget initiativ gör saker för dess egen skull, och utan att tänka på yttre belöningar eller mål. Det skulle kunna vara ett självändamål att sitta i ett övningsrum och spela samma sak i flera timmar, och belöningen skulle även ligga däri. Musik kan vara en av många aktiviteter som är särskilt lämpade för detta "flow" .

Det kan även vara viktigt att känna till var på denna skala eleven befinner sig för att kunna ge adekvat undervisning. För att få en mer komplett bild av elevernas olika behov kan man utgå från två olika typer av personligheter. En elev som exempelvis befinner sig på en ände av skalan, *padia* (Caillois, 1961) som präglas av ett större mått av spontanitet och glädje, kanske behöver få ta del av den andra sidan av spektrumet, *ludus*, då den präglas mer av bemästrande, regler och kontroll. De två pedagogiska modeller som presenteras i denna studie kan ses som belägna i var sin ände av skalan. Den första, *boxsystemet*, kan sägas vara mer praktiskt utformad, och har en progression som gör att eleven snabbt kommer igång med att skapa musik, medan det andra *3-1-3 (3-1-3) systemet*, är mer analytiskt till naturen och kräver mer "kontroll" eller "ordning" för att realiseras. Man utgår från att aktiviteten, eller leken är frivillig (Nilsson, 2002) och utifrån det kan man indela den i dessa parametrar.

¹ I mitt arbete med att kartlägga dessa tekniker har jag även haft stor användning av dvd:er med Allan Holdsworth (1992, 2007), Scott Henderson, Robben Ford och Derryl Gabel.

Padia	Agôn	Alea	Mimicry	Ilinx
Tumult Spontan Fri Fantasi Bemästrande Konventioner Regler	Springa ikapp Brottas m.m. Boxning, Biljard, Fäktning, Fotboll, Schack Organiserade tävlingar, idrott	Räkneramsor Vadslagning, Roulett Olika typer av lotterier	Härmlskar, låtsaslekar Masker, Förklädnad Rollspel Teater, Olika typer av föreställningar	Snurra, Gunga, Valsa Skidåkning Bergsklättring, Gå på lina
Ludus				

Fig. 1 Olika kategorier av lek, efter Caillois (1961). Modellen är fritt tolkad av Nilsson (2002)

Nilsson (2002) påpekar att de fyra grundläggande kategorierna för lek och spel som Caillois har funnit kan uppträda i kombination med varandra. Särskilt intressanta finner han kombinationer av *agôn* och *alea* och av *mimicry* och *ilinx*. I tävlan och konkurrens litar spelaren helt på sin egen förmåga, men kan inte rå över slump och tillfälligheter i form av hinder i naturen eller andra faktorer utanför spelarens kontroll som exempelvis i kortspel. I ett musikaliskt sammanhang skulle kolumnen "Agôn" kunna motsvara olika sätt att se på sitt eget övande eller ensemblespel. T ex skulle "*padia*" i detta fall kunna motsvara "fritt spel" (utan strukturerad tonhöjd, eller rytm), ett slags "ordnat kaos" där impulserna får styra händelseförloppet. På samma sätt skulle då "*ludus*" motsvara "organiserat spel". Komplexa, resultatnriktade övningsrutiner, eller dynamiska ensemblesituationer där utövaren måste äga kontroll över sitt instrument och även andras signaler och impulser. Exempel på en sådan situation skulle kunna vara storband, eller andra ensembleformer som kräver starkt fokus, och som har inslag av improvisation knutet till regler och principer.

4.4 Två olika metoder för pentatonisk improvisation på gitarr

Jag har valt att undersöka två olika metoder för att lära sig improvisera på gitarr med pentatonik som utgångspunkt. Det äldre, som man generellt skulle kunna kalla för det traditionella systemet, är det redan nämnda *boxsystemet*. Detta system bygger på att dela in gitarrens greppbräda i fem olika positioner, innan man kommer till den mönsterupprepande oktaven (6:e positionen). I detta fall illustrerar var och en av de fem boxarna två lodräta rader

med toner, vissa raka, andra viker av åt endera höger eller vänster. Varje rad som ligger till höger i boxarna, är identisk med den vänstra raden i påföljande box. Den sista boxen (till höger) sammanlänkas med den första med den tydliga raka, lodräta uppsättningen toner.

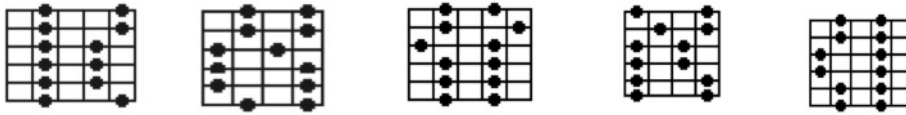


Fig. 2-6 visar grepptabeller för varje enskild box. Man kan se hur boxarna sammanlänkas med gemensamma toner. Tabellerna visar ett avsnitt på gitarrhalsen med den tjockaste, eller sjätte strängen längst ner i varje bild.

Fördelarna med boxsystemet kan höras på många gitarrorienterade inspelningar före 1980. Boxsystemet kom att etableras som norm på gitarren, och blev synonym med utvecklingen av instruments speltekniker från 1950-talet fram till mitten på 1980-talet, en utveckling som fortsätter än idag. Det finns ett tydligt samband mellan vad som ligger bekvämt att spela, och vad som också blir populärt bland den stora massan utövare, och lyssnare. Gustavsson (2003) skriver i sin uppsats *Leo Brouwer, tonsättare eller gitarrtonsättare? Idiomatisk musik för gitarr – hur påverkar det musiken?* att kopplingar finns mellan det idiomatiska och det komponerade materialet, musiken.

Gitarrister som J. Hendrix (1967), E. Clapton (1970), B.B. King (1966), T. Iommi (1970) är exempel på kända musiker som i takt med elgitarrens utveckling fört det traditionella, etablerade sättet att spela pentatonik vidare genom decennierna, alla med sin unika prägel. Jag har valt dessa specifika gitarrister just för att de hade sin storhetstid på 1960- och 70-talen, och för att det på 80-talet började ske ett skifte av ideal i gitarrvärlden, det så kallade ”gitarrhjältarnas” årtionde.

Det är nu det andra systemet - låt oss kalla det ”3-1-3-metoden” - börjar ta form,. Gitarristerna blev generellt sett mer drivna. Då tänker jag främst på namn som Frank Gambale (1992), Allan Holdsworth (1992), Stevie Vai (2008), Derryl Gabel (2008), Derek Taylor (1994) m fl. Resultatet av dessa gitarristers arbete märks nu när ett par decennier har passerat. När gitarren lyftes fram som ett starkt soloinstrument i modern rock, blues, och jazz bidrog detta till den kraftiga utvecklingsfas som skulle följa och

som fortsätter än idag. Den version av detta system som jag diskuterar i studien lanserades av Derryl Gabel (2009) och är en vidareutveckling av Gambales tidigare modell (Gambale, 1992). Derryl Gabel är liksom jag själv född på 70-talet och uppvuxen med alla de tidigare gitarrhjältarna. Han har, på förslag från Derek Taylor, prövat en ”mer balanserad” version av systemet än Gambale föreslagit i sitt undervisningsmaterial. Gabels version innehåller tre eller endast en ton per sträng jämfört med Gambales tre, en och två toner per sträng. Därav namnet 3-1-3.

Fig.7 illustrerar den diagonala rörelsen, kontra den vertikala i boxsystemet. Siffrorna som tabulaturen visar (3,5,8) osv, är bandstavarna på gitarrhalsen. I ovanstående notbild kan vi se en horisontell rörelse från tredje bandstav till tionde. Det motsvarar, på en gitarr med normal mensur, av latinets mensura (mått) ca 35 cm från första till sista ton. En angivelse om plektrumets rörelsemönster är också utskrivet under varje siffra. (n=ner/v=upp)

Mycket musik från 1950-talet och framåt skrevs utifrån liknande premisser och på 80-talet började detta sakta att leda till nyare tankesätt. Man kunde bokstavligen tala om ”*breaking out of the box*”.

5. Material och metod

5.1 Urval

Tyngdpunkten i den empiriska undersökningen är att belysa lärandet och det musikaliska resultatet hos två metodtraditioner som behandlar pentatonik och dess instudering på gitarren. Jag har undersökt metodlitteratur och andra källor som t ex DVD-filmer, instruktionsvideos, *YouTube* samt andra sökmotorer på internet. De fyra informanterna - vars resultat denna kvalitativa studie till största del bygger på - består av en musikstudent vid universitet och tre pedagoger vid liknande institutioner. Valet av informanter har helt och hållet baserats på mitt intresse att försöka ta reda på hur varje individ har tillgodogjort sig sitt pentatoniska material, samt hur dessa använder pentatonik i sitt spel eller i sitt sätt att komponera. Informanterna är alla män i varierande åldrar. Alla spelar gitarr/elgitarr, och studien har genomgående utgått från normalstämd gitarr (e, b, g, D, A, E). Jag har också valt informanter som ofta eller alltid spelar afroamerikansk musik. Intervjuerna har genomförts på Musikhögskolan i Malmö under hösten 2009, och våren 2010. Mailkontakt upprättades med Derryl Gabel, USA, under samma tidperiod.

5.2 Procedur

I god tid mejlades ett frågeformulär ut (se bilaga 1.) som formulerats i enlighet med Patels och Davidssons modell för utformning av intervjufrågor (Patel & Davidsson, 2003), och även med bekvämlighetsurval/theoretical sampling-modellen (Glaser & Strauss och Strauss & Corbin 1967). Efter intervjun med den första informanten omformades ett par frågor för att underlätta kommande intervjuer. Exempel på ändringar är förkortningar av långa frågor och undvikande av s.k. dubbelfrågor. Senare bestämde intervjuaren och respektive informant ett möte där intervjun spelades in med en *MacBook* och mjukvaran *iMovie*.

5.3 Analys

Intervjuerna som varierade i längd allt i från en halvtimme till nästan två timmar, transkriberades ordagrant. I analysen delades materialet in i olika avsnitt och korresponderande avsnitt hos de olika informanterna jämfördes senare mot varandra för att på så sätt mer överskådligt kunna tolka och utläsa likheter och skillnader (Patel & Davidson 1991). I resultatredovisningen återges en del citat från intervjuerna.

5.4 Etiska överväganden

På begäran har delar av informationen i examensarbetet förblivit anonymt. Detta ställningstagande gjordes efter att informanterna meddelats sina rättigheter till just anonymitet. Vid de tillfällen då det förekommer citat från människor i arbetet, är de gjorda genom individens eget godkännande och/eller genom offentliga yttringar gjorda via videoupptagningar, utgiven litteratur eller liknande. Jag har valt att namnge informanterna enligt följande princip; Lärare (A) (B) (C) och student (A).

6. Resultat

6.1 Instuderingsprocessen inom Boxsystemet

I de flesta fall sker inläringen på gehör. Det är vanligt att man på nybörjarstadiet börjar att ”lira” med ett begränsat tonmaterial man har till förfogande, dvs. *en* box i taget. Det är väldigt sällsynt att man börjar med notläsning, och sen spelar. Några av anledningarna till detta kan vara den att den pedagog som undervisar sin elev/ student inte själv har en komplett teoretisk överblick över materialet i fråga, eller att eleven inte kan eller vill läsa noter. Eleven verkar tidigt skaffa kontroll på de grundläggande momenten, den första och sista boxen (den som ser likadan ut, transponerat en oktav upp, registermässigt sett), men färre har lika stor kontroll över de övriga fyra. Det uppstår ett slags antiklimax i det faktum att man faktiskt kan skapa musik med det första material man kommer över, dvs. box 1. Man kan ta låten ”Black Magic Woman” av Carlos Santana i K G Johanssons elgitarrskola (2000) som exempel på den principen, att komma igång att spela i samma stund man lärt sig detta. Förinspelade ackompanjemang finns ofta till den här typen av undervisningsmaterial, så också i detta fall.

6.2 Grepptabell

Boxarna är ofta representerade i vad man kallar för en grepptabell (K. G Johansson 1991, 2000). Det finns grepptabeller för varje enskild box, och det finns mer utökade som täcker hela greppbrädan på gitarrhalsen, där man kan se hur boxarna sammanlänkas med gemensamma toner (se fig. 2-6). Tabellerna visar ett avsnitt på gitarrhalsen med den tjockaste, eller sjätte strängen längst ner i varje bild. Den aktuella boxens grundtoner kan flyttas till olika positioner, och systemet är därför detsamma oberoende av vilken tonart man spelar i. Utförandet på dessa grepptabeller kan se lite olika ut. Vissa av dem markerar var grundtonen ligger i en viss tonart, andra gör det inte. Här behöver eleven inte nödvändigtvis ha några förkunskaper alls vad gäller notläsning eller liknande. Modellen är visuellt lättbegriplig och blandar inte in notskrift över huvud taget. Som notationssystem är grepptabellen begränsad eftersom den bara representerar ett tonmaterial på greppbrädan och inte specifika fraser.

Student A berättar att hans lärare inte hade någon genomtänkt idé i sin undervisning för att lära ut pentatonisk improvisation. Ofta handlar det om att läraren sitter med eleven och lär ut greppmodeller på gehör och med stor hjälp av visuell inläring, inte helt muntlig tradering inom folkmusiken, där man har ett s.k. ”traditionsbärarmoment”. Vad man här menar med att

”planka” är just att härma en förebild, och lära sig spela dennes låtar, solon eller i vissa fall, att anamma en hel stil. Lärare C nämner också att då han inte fick sin nyfikenhet stillad, i stället vände sig till andra mentorer, ofta via andra medier, alltid visuella i kombination med klingande exempel.

(Lärare C) Vi som lirade gura då brukade ofta snacka om teknik, ha ”battles”, kolla videos och olika stilar.

(Student A) Nej det fanns inget koncept från den lärarens sida alls, han hade ingen utbildning då på den tiden, han var inte så gammal när jag började... 25 kanske? Sjävlärd gehörs-spelare som inte kunde noter eller så där. Han hade också lärt sig på det sättet... lärt sig licks, och plankat på egen hand från sina idoler och sådär..öhh ja, han kunde väl de 5 positionerna av moll-pentan å sådär men han... jag kan inte minnas att han försökte förklara det teoretiskt för mig på något vis, mer än att ”så här ser det ut, så här låter det, spela så här så blir det bra

Jag minns det första han visade mig kan jag i princip, jag tror det var första lektionen det var en låt som heter ”Black Magic Woman”, en Santana-låt, och det är ju E-moll Blues/pentan liksom som han visade mig i den här positionen (12:e band) här. Och det var ju helt nytt för mig då, javisst, pentatonisk skala, moll-pentan. Jaha så man spelar den, och så bygger det, lärde jag mig melodin då i den här ”boxen”, vet inte vilken ton den börjar på nu men..

(Student A börjar spela melodin till Santanas ”Black Magic Woman”)

Typ nånting...(Börjar sjunga med: ”[...]got a Black Magic Woman, got a black Magic Woman”)

(S.B) ”And she’s tryi’n to get the Devil out of me...”

(Student A) Javisst! och sen då, när jag började utveckla mitt solospel, det var ju det vi höll på med mest liksom så ... blev det på något vis penta-baserat och jag lärde mig hur greppbrädan lät liksom, jag visste inte vad tonerna hette, jag visste att jag kunde ta mig runt så här men jag visste om jag hade tonen E (lägsta tonen på en 6-strängad gitarr) som grundton så kunde jag liksom hitta runt såhär (spelar C#m-penta, med låga e som

startpunkt från 1:a boxen till sista boxens ton C#, som han bender upp till, ett helt tonsteg från den låga 7:an till grundtonen.)

(S.B) ja, just det. Du nämnde tidigare ”box”? Var det något system som du använde dig av?

(Student A) Alltså egentligen så kunde jag bara visualisera mig i två utav de här ”boxarna” den här grund...(spelar enligt Fig.2.) och den här som fanns under (spelar enligt Fig.6.)

Både elev och lärare cementerar den rådande normen genom att snabbt vilja komma igång att spela, och det man vill spela är kända låtar som då bygger på samma mönster, eller ”sound”. Eleven börjar uppskatta det den hör varje dag. Efter en tids studerande har eleven byggt upp en repertoar av fraser som stärks i sin betydelse ju mer eleven spelar eller ”jamar”.

Läraren tog med skivor och sa: ”Det här borde du kolla in”, också såg jag upp till honom så mycket så jag köpte alltid det liksom, Javisst! Säger han att det här är bra, då är det bra och så gick jag hem å lyssnade på det, och så *tyckte* jag att det *var* bra hela tiden också!? Mycket Blues-baserad sådär, han var bluesgitarist så det var mycket blues... tidigt. Och hans ”husgud” var Steve Lukather så det är en person som jag har lyssnat extra mycket på också.

Den här metoden är i stora drag gehörbaserad, eller bygger på en gehörstradition som innebär att låtarna som lärs ut från läraren är sammankopplade i en lång, obruten kedja (A. Möller, 2010) som sträcker sig bakåt i tiden, från föregående lärare som skickat sin kunskap vidare till nästa generation utövare. På ett liknande sätt kan man säga att både Student A och Lärare C fått sin kunskap. I det här exemplet kan man se att eleven egentligen inte lär sig att behärska gitarren, utan snarare låten ”Black Magic Woman”, med tillhörande fraser i boxarna. Låten blir målet och hur eleven skall applicera den kunskap som finns inbyggd i låtmaterialet framgår inte. Kanske är det så att den visuella interaktionen är själva belöningen för gitarreleven, då man skulle kunna tänka sig att gehörbaserat lärande faktiskt skulle kunna ske från en skiva, utan den visuella inverkan. Student A lär sig i detta fall låten och inte ”fri” improvisation i första hand. Ungefär som en traditionsbärare i folkmusik skulle ha lärt ytterligare en låt i (samma tonart t ex G-dur) samma position på sin fiol.

6.3 Instuderingsprocessen inom 3-1-3 systemet

Detta system förekommer ofta i form av notskrift, eller tabulatur och skulle kunna sägas vara mer teoretiskt till sin natur än boxsystemet. Skulle man lära ut denna metod till eleven på gehör skulle det dock inte gå att höra någon som helst skillnad. Det skulle låta exakt likadant eftersom det är samma toner som ingår. Skillnaden gentemot boxsystemet ligger i att tonerna är fördelade över ett större område på gitarrhalsen, horisontellt fördelat likt en diatonisk skala. När man lär ut denna metod bygger man vidare på betydelsen av *fraser*, *variationsmöjlighet* och det personliga *soundet*.

6.4 Notbild och Tabulatur

3-1-3-systemet representeras i notbild eller tabulatur. Tabulatur (TAB) är en hybrid mellan ett traditionellt notsystem och ett siffersystem, med angivelse om var den aktuella tonen/noten ligger. Tabulatur är ett alternativt - och mycket gammalt - notationssystem, och brukar skrivas ovanför, eller under den existerande notbilden. (Se fig.7) En av anledningarna till att tabulatur har fått en sådan enorm genomslagskraft bland elgitarrister kan ligga i att mycket avancerad musik blir tillgänglig för en bredare skara utövare (Falsin & Pettersson, 2009) Den är även ett bra exempel på hur man kan förenkla en notation som annars kanske skulle bli helt oläslig. En stor del av gitarrmusikens improvisatoriska inslag är mycket komplicerade att notera i ett traditionellt notsystem, t.ex. när det gäller lägesväxlingar och rytmiska figurer (som alltså utesluts i tabulaturen).

Lärare A förklarar skillnaderna mellan boxsystemet och 3-1-3(3-1-3) systemet med hjälp av den diatoniska skalan, som generellt har fler än två toner/ sträng. Det uppstår även andra skillnader förutom de utvidgade sträckningarna i vänsterhanden, i detta fall önskvärda bieffekter med paralleller till andra instrumentgrupper.

(Lärare A) Det är lite svårt att frasera pentatoniken, eftersom det är färre toner då så det blir mycket strängbyten, och strängbyten e ju svårt på gitarr. Därför kan det kännas lite ”stiftt” att frasera pentatonik på gitarr . Men då menar jag att när man lyssnar på Allan [Holdsworth], om man kan sträcka sig en kvart då så, det vill säga spela tre toner på varje sträng så är det lättare att frasera, och man kan spela det precis som en diatonisk skala och man kan variera tre toner på en sträng mycket mer än två toner på en sträng. Annars kan man bara spela upp och ner, och eller två slag på en ton och så vidare.

Men tre toner kan man variera mycket mer. Det e mycket lättare att variera tre toner på samma sträng, än om man ska byta [sträng]. Det e en svårighet med pentatoniken tycker jag liksom det att det e så få toner . Och på G och H-strängen där uppstår det ett s.k. ”*sax-sound*” liksom, man blåser över på saxen.

Student A och Lärare B uttrycker att de är väl medvetna om att det finns andra system, andra sätt att spela pentatonik på, men har inte undersökt det närmare. Kanske för att det inte finns något uppenbart motiv, annat än det som finns just i stunden, den direkta belöningen av att ha avklarat ett moment, en låt. Lärare B säger också att han med säkerhet inte kan uttrycka sig i mycket mer än första positionen.

(Student A) Ja, såna som jag har stött på är t ex Scott Henderson, som pratar väldigt mycket om pentatonik. Det e ju hans system som jag har kollat lite grann då, hur han använder det och hur han applicerar det på jazzprogressioner å så...

Senast idag så fick jag höra talas om en saxofonist som har skrivit en bok liksom som handlar om hans syn på pentatonik i jazzimprovisation som heter Jerry Bergonzi, men jag har ingen djupare, ingen sån där... jag vet inte så mycket mer.

(Lärare B går igenom alla 5 boxarna på sin luftgitarr.) Och e det så att du spelar igenom alla de ställena då liksom då har du ju täckt av din gitarr. Och det där applicerade jag väl på alla, men det ska jag också i ärlighetens namn säga för mig så är det fortfarande väldigt mycket präglat kring den första positionen om jag skulle spela medvetet kring det, tror jag.

Derryl Gabels metod (2009) innefattar större intervall eller avstånd mellan tonerna på gitarrhalsen. Här spelas fler än två toner per sträng, samt *icke* alternerande med plektrumhanden, dvs. upp/ ner/ ner osv. Man skulle även kunna säga att denna metod är mer ”horisontell”, dvs. utmanar eleven att utforska gitarrhalsen mer, i relation till boxsystemet. Varje gång man skiftar sträng fortsätter man i samma riktning med sitt plektrum (se Fig. 6). Vad Gabel och Gambale menar med sifferkombinationen ”3-1-3” osv, är i detta fall antalet toner per sträng, och Gabels version av detta system har alltid ett udda antal toner/sträng för att plektrumriktningen alltid skall bli densamma. Det som motiverar 3-1-3-metoden är att den kan ge upphov till större musikalisk variation. Likheterna mellan den diatoniska skalan är

tydliga. Diatoniska skalor på gitarr spelas ofta med fler än två toner per sträng. Till skillnad från föregående system, är 3-1-3 systemet inte så mycket förankrat till något specifikt låtunderlag, utan snarare ett sätt att utgå från ett sådant. Man kan ana att det krävs ett mer ”analytiskt” förhållningssätt till låten i fråga, något som kanske visar på att utövaren har fler referenspunkter och en bredare syn på sitt spel?

The idea behind this concept is to break out of the traditional two notes per string box pattern. By playing three notes on the low E, one on the A, three on the D, etc... you get a wider range and it works great for gaining a lot of speed. I got this idea from Frank Gambale. After watching his video, "Monster Licks", I learned all of my pentatonic scales this way. Actually he showed a 313132 fingering. I started doing it using a 313133, and Derek Taylor suggested I try a more balanced 313313 approach. Why didn't I think of that? Duh! (Gabel, 2009)

6.5 Boxsystemets pedagogiska inverkan

Boxsystemets pedagogiska modell har ofta en positiv effekt av att entusiasmera elever eftersom det går relativt fort att starta den musicerande processen. Med få uttrycksmedel kan man snabbt komma igång att skapa musik. Nackdelen är att systemet är inkonsekvent, dvs. har mönster som ser olika ut från box till box, eller från position till position. I värsta fall kan det innebära att gitarristen som studerar området ”ger upp” och nöjer sig med ett par av dessa positioner. Men det uppstår utöver det en inkonsekvens i högerhandens (plektrumhanden) rörelser när eleven ska försöka att återge det klingande, vilket är både ologiskt och energikrävande. Som regel begränsar sig även ”boxsystemet” till två toner/ sträng. Majoriteten av informanterna använder sig av detta system, men menar att det inte nödvändigtvis är det bästa.

(Student A) Det var de två jag kunde se på greppbrädan, resten var gehörsmässigt bara, om jag är i a-moll till exempel så kanske jag flyttar upp, horisontellt.

Man tycker sig ha en fungerande modell för sitt eget spel. Det blir tydligt att de första två boxarna är väl förankrade utifrån den aktuella låtens tonart, med grundtonen som utgångspunkt, eller starttonen i nästa box, och att resten upplevs som ett utforskat territorium. Denna metod är också oftast utlärd på gehör med grepptabell som komplement. En annan informant gör en antydning till att det kan upplevas som överflödigt att känna till hela systemet.

(Lärare C) Man kan ju göra väldigt mycket med en penta-skala. Man behöver ju bara lära sig en skala i *en* position, så kan man klara sig igenom ett helt chorus i ett Blues-solo. Det är ju det första de flesta lär sig när de börjar spela elgitarr, och så var det för mig också.

Många gitarrlärare som undervisar nybörjarelever har en tendens att först och främst vilja börja musicera och gör säkerligen så med goda intentioner. Man antyder att det, åtminstone i ett inledningsskede kan vara viktigare *att* kommunicera musikaliskt, än *vad* man kommunicerar. Som vi ser kan det detta ibland i ett senare skede göra det svårt att bryta sig ur befästa mönster och muskelminne.

6.5.1 Boxsystemets musikaliska inverkan

Den musikaliska inverkan som boxsystemets pedagogiska modell har blir då tydlig. Eftersom det generellt sett oftast spelas två toner/ sträng, så får man automatiskt mindre uttrycksmöjligheter än vad man skulle få om man hade fler toner/ sträng, och det blir en ansträngande process att utföra strängskiften. Variationsmöjligheterna i frågan om den musikaliska effekten är helt klart väldigt stor, men trots detta finns liknande drag de flesta som använder denna metod.

(Lärare A) Alltså McLaughlin körde ju mycket alltså bara tu-de-du-de-li...du-de-du-de-li..(nerifrån och upp på gitarrsträngarna) i sekvenser, bara med de två tonerna i följd i box-systemet, så va. Ja, helt och hållet alltså. Bara så fruktansvärt snabbt att det lät skithäftigt ändå då, hahahaha.

Man skulle kunna se metoden som ett sätt att snabbt komma igång med musicerandet. Det kan vara ett väldigt effektivt sätt att komma igång, men som kan leda till musikaliska begränsningar i form av bekvämlighet och brist på utforskningslust. Utvecklingsprocessen kan i värsta fall avstanna, då eleven eventuellt känner sig nöjd med det den redan kan. Eftersom mycket musik kan skapas med hjälp av endast de två första boxarna, kan det vara en motivator som räcker.

6.5.2 3-1-3-systemets pedagogiska inverkan

3-1-3-systemets pedagogiska inverkan skiljer sig från boxsystemet främst på två plan. Den första skillnaden är att på grund av fördelningen av antalet toner/sträng tvingas eleven att utforska ett större område på greppbrädan, vilket underlättar för eleven att orientera sig på instrumentet och inte blir så bunden till specifika områden på gitarren tack vare den horisontella, eller diagonala fördelningen.

Den andra skillnaden är den tydligt utformade plektrumtekniken. För boxsystemet finns ingen uttalad plektrumteknik eller metod. Man kallar den helt enkelt för alternerande. Eftersom ett udda antal toner/sträng resulterar i att plektrumet fortsätter i samma riktning som man slog an strängen gör detta fenomen att man tjänar tid och rörelse i sin anslagsteknik, så mycket som uppemot 50 %. Gambale hävdar tex att man med denna

metod eliminerat 1/3 av plektrumrörelserna i förhållande till andra tekniker (Gambale 1992).

Denna metod ställer lite andra krav på utövaren vad gäller vänsterhandens ergonomiska ansträngning, då det förekommer stora intervall på en och samma sträng, dvs. långa sträckningar. Det kan handla om allt ifrån att hitta nya ”sound” till olika övningsdiscipliner, fingersättningar eller rytmer. Här anar man att informanten är väl förtrogen med vad som krävs för att uppnå en viss nivå, och även söker sig till andra medier förutom sin lärare för att finna en önskvärd teknik.

(Lärare C) När jag gick gymnasiet var jag väldigt inne på speed-gitarrister som Yngwie, Steve Vai och Nuno Bettencourt m fl... läste mycket tab. (tabulatur) ... kanske mest Yngwie ändå... och såg ganska snabbt att alla de snabba licksen var tre ton/sträng baserade! Om det inte var sådana licks så var det ofta sweeping som alla (vi var två drivna gitarrister på min skola) ville lära sig, jag inkluderad. Då var det ju på sätt och vis lättare ändå, med bara en ton per sträng!! Det var ingen ”accident” att man kunde lira snabbt, det var en riktning och ett ideal.

Här handlar det alltså främst om att eleven måste lära sig en modell som närmar sig den diatoniska skalan mer, eftersom man traditionellt sett inte ser på den pentatoniska skalan utifrån samma premisser. Det är som sagt vanligare att diatoniska skalor förekommer med fler än två toner/sträng, till skillnad från pentatoniken. Eleven uppmuntras här att utforska ett större område på gitarrhalsen och som ett ytterligare moment påverkas således även plektrumtekniken. Då plektrumet rör sig åt samma håll vid strängskifte uppstår ett mjukare sound, och övergångarna mellan strängarna blir mjukare. Ekonomin ligger i den tid man tjänar på att låta plektrumet fortsätta i den riktning det kom ifrån. Steget till att använda en annan teknik, sweeping, är inte långt borta. Försiktigt skulle man kunna påstå att 313-metoden sammanlänkar många andra redan existerande tekniker och gör dem mer enhetliga. Klyftorna mellan de tre olika spelteknikerna diatonik, 313-metodik, och sweeping blir inte lika tydliga. Man skulle kunna likna metoden vid det kitt som sammanfogar rutorna i elevens musikaliska fönster.

6.5.3 3-1-3-systemets musikaliska inverkan

Det tydligaste, mest uppenbara musikaliska inverkan 3-1-3-systemet har är förstås audiell, likt föregående modell. Men generellt sett skulle man kunna säga att de mer ”drivna” gitarristerna åtminstone delvis använder sig av system som närmar sig det diatoniska. Man får större variationsmöjlighet med fler toner/ sträng. Metoden skulle kunna utgöra en grogrund för att få större kontroll över instrumentets hela greppbräda. Kanske skulle då hastighet, eller intjänad tid och energi uppstå som en välkommen bieffekt av dessa moment; fler toner/sträng, teknik och kontroll, men även att samma ton uppkommer på två olika ställen, en egenhet som gitarr, violin och andra stränginstrument är ensamma om. Effekten av att spela samma ton på två ställen (trots att man byter sträng) kan vara en önskvärd effekt om man vill efterlikna andra instrument t ex saxofon (Holdsworth, 1992).

På en saxofon kan man generera samma ton med olika grepp och resultatet blir då en tydlig men subtil klanglig skillnad. På gitarr skulle man kunna kalla detta fenomen för en typ av tremoloeffekt (*tremolo* eller *tremolando* är inom musiken en mycket snabb upprepning av en ton), men i detta fall inte på samma sträng, utan den intilliggande.

Det är vanligt att både lärare och elever börjar utforska andra instruments uttrycksmöjligheter allt eftersom de börjar reflektera över sitt eget spel. Denna reflektion börjar ofta ske naturligt efter den inledande nybörjarfasen.

I didn't really know what was happening at the time, and i always wanted to play a horn, so i guess I subconsciously tried to make the guitar sound moore like a horn. (Holdsworth, 1992).

Informanterna refererar ofta till andra instrumentgrupper då de letar efter ett specifikt sound. Även om man utgår från pentatoniken, letar man ofta i andra kulturer, och/ eller instrument efter sätt att förnya den.

(Lärare B) Jag menar att i väldigt många kulturer så återfinns pentatoniken på något sätt som fenomen, som klang eller ljud. Den har ett karaktäristiskt ”sound”, och återfinns även i svensk musik. I väst-afrikansk så är det ju väldigt påtagligt. En del utav instrumenten, balafonen t ex (marimbainstrumentet) är väldigt ofta stämd helt pentatoniskt. Det är de enda tonerna som finns. Vi har ju ungefär samma system, samma

”utbud” utav toner över hela världen och det är förmodligen därför vi spelar ungefär samma toner över hela världen, mer eller mindre.

Man skulle kunna säga att denna metod lockar fram ett annat sätt att tänka på ett musikaliskt plan. Ett tankesätt som ligger bortom det rent gitarristiska, där instrumentet till slut blir en förlängning av utövaren (Polanyi 1983), ett verktyg som i sin effektivaste form blir oskiljaktig från utövaren. Lärare B nämner att han brukar använda pentatonik som en inkörsport till detta sätt att tänka. Allan Holdsworth beskriver en liknande syn på instrumentet som ett verktyg som kan projicera många olika musikaliska idéer i en instruktionsvideo:

I started to think, ”well an instrument by nature of it’s name just means that it is a tool, like a spanner, wrench or a screwdriver. It’s something you can use to get a job done”. And because i love music i ended up trying to do it with this (the guitar). (Holdsworth, 1992)

Som Holdsworth uttrycker det handlar det (för honom) enbart om att få ”jobbet” gjort. Men man måste även ta hänsyn till den underliggande kunskapen Holdsworth besitter, för att förstå att han inte nödvändigtvis menar detta på ett stelt och ickemusikaliskt sätt. Gitarrspelet börjar mer och mer likna andra instrument, och liknade fenomen utspelas även i improvisationerna, de blir mer och mer lösgjorda från gitarridiomet.

Lärare B menar att ett användande av pentatonik kan underlätta samarbete mellan olika instrumentgrupper och kan fungera som ”bränsle” för olika musikaliska processer.

(Lärare B) Om man identifierar det (pentatoniken) någonstans i ett musikaliskt sammanhang, man hör det, och så används det som en katalysator på saker och ting som man gör i den här musiken då. Så använder jag det. Och där är jag tillbaka till det, att för mig är det väldigt mycket ett sound som jag använder som något slags ”bränsle” för att sätta igång en process, eller motor.

Att inte vara bunden till enbart gitarrens idiom, eller ett gitarristiskt tankesätt kan vara en styrka menar han. Vidare öppnar detta tankesätt upp dörren för ytterligare möjligheter, och

nya spelsätt som påverkar den musikaliska inverkan. Lärare A påpekar att om man har hittat ett bra sätt att systematisera den pentatoniska skalan, en bekväm, heltäckande modell, kan man fördjupa sitt spelsätt ytterligare.

(Lärare A) Ja, det är ju det, att veta vilka olika pentatoniska skalor som gömmer sig inom olika diatoniska strukturer, vilka pentatoniska skalor som man kan ha till, så som den här låten här till exempel... (Lärare A visar ett notpapper med låten "Beatrice" av Sam Lewis.)

Här har du två... (ackord) F maj7, och sen kommer Gbmaj7. I och med att du har tre pentatoniska skalor att välja på till varje ackord, som finns/ gömmer sig inom det diatoniska... så kan du spela Am-penta till Fmaj:et, på Gbmaj:et gå upp och spela Bb-maj-pentan, och bara följa så att det blir en parallellförflyttning, det låter inte så juste liksom om du följer ackordet går upp ett halvt, och du också går upp ett halvt. Då kan du istället välja den pentan som har #11: an i sig där (på Gb-maj:et) ..då får du en gemensam ton och det skapar ett större djup, en musikalisk mening. Hänger du med?

Här ger Lärare A en liten fingervisning om hur man kan omharmonisera med hjälp av pentatoniken. För att kunna göra det, krävs det, som vi varit inne på att man har kontroll över de grundläggande fingersättningarna och teknikerna. Eftersom omharmonisering är ett ytterligare moment som först är en mental process innan den realiseras i spelfingrarna, måste hjärnan vara redo för den utmaningen, att omtolka den angivna musiken, ackorden, och melodin. En musikalisk omharmonisering är i mycket en fråga om personlig smak och tycke. Således kan det uppstå problem om man samtidigt som man ska omharmonisera, inte har grundmaterialet (i detta fall pentatoniken) förankrat i muskler och automatik.

7. Diskussion

7.1 Motorik

Det finns skillnader mellan metoderna som kan påverka vilket inflytande på utövaren respektive system får. Det finns olika ljudmässiga, eller "sound"-mässiga kvalitéer i båda systemen som har sina för och nackdelar om man syftar till visuell och ergonomisk inläring (fysiska begränsningar). Med "*sound-mässiga*" kvalitéer menar jag soundet i den gitarrbaserade musik som spelades på 1950, 60- och 70-talen, där man tydligt kan höra att det fanns ett medvetet sätt att spela på, ett ideal (boxsystemet) som favoriserades (även om det alltid funnits innovatörer oberoende av den tid de levde i).

Det råder ingen tvekan om att boxsystemet är en fungerande metod, vad det gäller att undervisa nybörjare, såväl medium som avancerade elever. Här lägger man tyngdpunkten på gehörsundervisning, och att eleven snabbt skall kunna komma igång med att spela. Metoden fungerar utmärkt även på fullständiga nybörjare. Jag har haft gitarrelever som, med helt otränade fingrar, kommit igång och spelat kända gitarsolon redan efter ett par minuters introduktion. Ofta är kontakten mellan mig som pedagog och eleven till en början baserad på lusten och glädjen till musiken, även om den kan te sig kaotisk och ofta tumultartad. Ensemblesituationer som involverar nybörjare kan vara näst intill outhärdliga, eftersom alla vill spela olika saker, på olika nivåer, samtidigt, utan vidare strukturell eftertanke. I individuella lektionssammanhang fungerar boxmetoden utmärkt. Eftersom det oftast bara är två toner/sträng (som vi sett) betyder det också att eleven kan använda sig av de två starkaste fingrarna till en början, pekfingret och ringfingret (tummen inte inräknad) för att ta sig igenom ett solomoment. Frågan blir ju då, när ska man introducera nya metoder? Som vi sett kan denna process däremot leda till en form av stagnation i den senare utvecklingen, trots att det ofta går fort och effektivt till en början. När man tidigt hittar en metod, eller spelsätt som fungerar, tenderar informanterna att hålla sig till detta. Andra metoder tappar sitt värde och många orkar helt enkelt inte sätta sig in i något annat än att bygga vidare på det spelsätt man redan kan. Ofta får den unga eleven heller ingen vetskap om att det finns, eller ta del av andra metoder, något som pedagogen borde se som en tillgång. Jag tror att man kan effektivisera och öka ambition, uttryck, teknik och idiomatisk kunskap hos sina elever genom att successivt introducera flera olika system, eller metoder. Viljan att hitta nya metoder eller spelsätt, som

på något sätt bidrar till ett ännu större personligt uttryck behöver kanske inte nödvändigtvis komma senare i utvecklingsfasen, bara vid rätt tillfälle sett från elevens perspektiv.

7.2 Icke gitarristisk modell?

Vad jag kunnat se tenderar utövare på lite mer avancerad nivå att prata om andra instruments uttrycksformer som någonting attraktivt. Ironiskt nog återfinns detta synsätt på båda sidor staketet. Gitarrister vill låta som saxofonister, och tvärtom. Men om man skulle säga att boxsystemet är gitarridiomatiskt i grunden kanske 313-metoden inte är det i samma utsträckning! Jag tror att det handlar om en gradvis övergång från en sak till en annan (från *padi* till *ludus*). Ju mer en elev närmar sig musikerambitioner så ökar också viljan av att utforska gitarren inneboende möjligheter. Man bör kanske ha i åtanke att alla som spelar gitarr inte vill, eller nödvändigtvis måste bli, mästerliga musiker. För de elever som ämnar satsa på sitt instrument och en karriär som blivande musiker, kanske man gör den en "björntjänst" genom att först lära ut boxsystemet, utan att åtminstone kombinera det med 313-metoden. Att tidigt vänja sin elev vid flera olika metoder eller verktyg för att lösa ett problem är säkerligen avgörande för huruvida eleven vill förkovra sig ytterligare. Ju fler nycklar man har i sin knippa, desto fler dörrar kan man öppna. Den avvägning man måste göra som lärare här tror jag kan ligga i den intrikata balansen mellan belöning och erövring. Att ge sina elever omedelbar belöning, kan (som jag varit inne på tidigare) vara direkt avgörande för att de skall fortsätta sitt spelande. Men en elev som har ett stort behov av erövring, kanske 313-metoden är mer tillfredställande?

7.3 Ungersk fiol som pedagogisk förebild

Ett exempel som kanske kan hjälpa till att styrka antagandet att de vida sträckningar i vänster hand, som förekommer i 313-metoden, inte skulle vara någon direkt nackdel kan man hitta i de rudimentära metoder som man flitigt använder i fiolmusikundervisningen i bl.a. Ungern och Rumänien (Gatlif, 1994). Eftersom fioler anses vara dyra så ger man eleverna en hel-fiol (4/4-fiol) direkt vid ca 3-5 års ålder. Detta medför att man, på grund av elevens korta armar (eller fingrar), inte kan spela i första läget utan istället börjar i ett högre register. Parallellen här ligger i de sträckningar som illustreras i Fig.7 som man skulle kunna mena är alltför fysiskt ansträngande för en nybörjare på elgitarr, eftersom otränade och små händer inte kan sträcka lika långt.

Denna tänkta fiolelev/gitarrelev börjar då istället lära sig spela på sitt instrument i en högre position där avstånden, intervallerna är mindre mellan tonerna (Carr, 2010). I takt med att eleven växer så kan armen sträcka sig längre och längre bort från kroppen, mot första läget. Alltså helt tvärtom jämfört med gängse rådande princip i elgitarrundervisning, det så kallade *boxsystemet*, där man börjar i vad som även på fiol skulle kallas ”första läget”, närmast instrumentets ”huvud”. Om anledningen, eller argumentet för denna metod är att det är bekvämare på en nybörjarnivå skulle man ju kunna se exemplet med de ungerska fioleleverna som ett motargument. Där lär sig eleven automatiskt att täcka av hela greppbrädan på sitt instrument, som annars både på fiol och gitarr kan upplevas som ett ”mörker”. Om man generaliserar skulle man kunna säga att boxsystemet hör till ett inledningsskede, en utgångspunkt, medan 3-1-3-metoden kan ses som en vidareutveckling och fördjupning i samma ämne.

8. Slutsatser

Modellen (3-1-3) ställer lite andra krav på sin utövare som inte nödvändigtvis behöver vara ”svårare” eller mer krävande. Som studien visar i fallet med fiolmetodiken i Rumänien och Ungern så kan det ha sina fördelar att börja spela i ett högre läge. Jag tror att elever som i nybörjarfasen hamnar hos en pedagog som tillämpar båda metoderna kan ha mycket att vinna. Många av informanterna menar också att trots att de mest använder sig av boxsystemet, behöver det nödvändigtvis inte vara det ultimata sättet att spela pentatonik. En styrka med 3-1-3-systemet skulle som studien antyder kunna ligga i att man här närmar sig den idiomatik som är typisk för diatoniska skalan, med fler än två toner/sträng. Att göra en skillnad mellan ”vanliga” skalar och pentatoniska boxar kan vara ytterligare ett moment i undervisningen som förvirrar en elev och komplicerar situationen ytterligare. Eller ännu värre, att eleven nöjer sig med en av metoderna, det enda spelsättet. Istället blir pentatoniken med 3-1-3-metoden systemet bara en skala till att kunna, inte en separat beståndsdel, utan i bästa fall ett sammanfogande kitt mellan olika tekniker (diatonik, 3-1-3, och sweeping). Behovet av nya pedagogiska modeller för pentatonik på gitarr skulle kunna anses som stort då man enligt studien kunna se hur just boxmodellen gör att eleven i vissa fall känner sig begränsad till dem.

Studien påvisar att det finns tydliga kopplingar mellan de invanda mönster man lärt sig i ett tidigt stadium och mellan den musik man senare skapar som vuxen. Jag har visat på för och nackdelar med båda systemen, men däremot ett större utbud av variationsmöjligheter i det sistnämnda, av den enkla anledningen att det förekommer fler toner på en enda sträng. Generellt sett förekommer pentatonik med vida spridda former och tillvägagångssätt i all sorts musik, och kanske främst inom jazz och blues, där metoderna och tillvägagångssätten i princip är lika många som antalet utövare. Så varför inte bredda sin kunskap om pentatonikens potential? Ungefär hälften av informanterna använder sig av det äldre systemet, och den andra hälften det yngre systemet. Vissa informanter är alltså ”flytande” och behärskar båda metoderna. Man kunde också tydligt se att även om informanterna var medvetna om båda systemen och dess fördelar respektive nackdelar, förordades ofta det yngre då man ansåg att det kunde ge upphov till större variationsmöjligheter. Vad det gäller vidareutveckling av sina redan stora kunskaper i ämnet var alla överens om att det yngre systemet definitivt var utvecklande och kunde bidra till deras ökade förståelse för gitarren och improvisationens möjligheter inom området pentatonik. Man menar att pentatonik ligger i så stark relation till

mycket av den afroamerikanska musiktraditionen att det är ytterst viktigt att känna till grunderna väl.

Syftet med denna uppsats har varit att belysa just pentatoniken och dess potential, sett ur ett gitarr-idiomatiskt och pedagogiskt perspektiv. Just nu finns det en trend av nytänkande på området som kan hjälpa till att skapa nya verktyg för improvisation på gitarr. Det finns en tydlig utveckling i USA som har pågått om än långsamt i närmare trettio år, men förhoppningen om att alla nya elever och studenter skall hitta ett system som passar just dem verkar inte alls orimlig.

Studien anser jag har en hög trovärdighet då informanterna reflekterar vad jag ser som en typisk population utövare som dagligen använder sig av pentatonik, och således har ägnat stor del av sina studier åt detta ämne. Trots urvalsmetoden så menar jag alltså att informanterna speglar den generella gruppen utövare. Generaliserbarheten är diskutabel, men att samtliga informanter har genomgått eller genomgår universitetsstudier i musik antyder att resultaten kan vara en bra utgångspunkt för diskussion och vidare forskning.

9. Fortsatt forskning

Studien har visat hur vanligt förekommande pentatoniken är i ett par av afromusikens olika stilar. Kommer, som vi sett tendenser till, det yngre systemet att fortsätta sprida sig och vinna användare? Kommer även det äldre systemet att ha ständig tillökning av användare? Dessa frågor förblir hittills obesvarade, och det skulle vara av stort intresse att följa fortsättningslever, och hur de utvecklats med respektive modell. Vidare skulle man kunna undersöka kopplingen mellan de ergonomiska aspekterna, och om de påverkat användarna. Styr man av mentala eller fysiska begränsningar? En annan intressant vinkel är hur pentatonik kan användas i mer komplexa sammanhang när det gäller omharmonisering (superimposing) och mer komplexa former av improvisation. Detta visar hur viktigt det är med pentatonik, och hur stor utvecklingspotential den har. Ett utmärkt exempel på spännande forskning som berör pentatonik är Daniel Levitin och Professor Lawrence Parsons *Notes and Neurons* (2009) ett forskningsprojekt som undersöker hur musik (och då specifikt pentatonik) interagerar med hjärnan och våra känslor.

10. Referenser

- Börjesson J. (2005). *Har jag inte jazzintresserade elever så går det inte, tyvärr.* utgiven av Luleå tekniska universitet. Lärarutbildning. Allmänt utbildningsområde C-nivå, Musikhögskolan i Piteå. Hämtat från <http://epubl.ltu.se/1652-5299/2006/071/LTU-LAR-EX-06071-SE.pdf>
- Caillois, R. (1961). *Man, play and games.* New York: The Free Press.
- Carr, N. (2010). Personlig kommunikation, lektionstillfällen vid Musikhögskolan i Malmö, 2002-2006.
- Clapton E. (1970). *Last Good LP.* 1970 Polygram Records.
- Csikszentmihalyi, M. (1992). *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi.* Stockholm: Natur och Kultur.
- Csikszentmihalyi, M. (1999). *Finna flow. Den vardagliga entusiasmens psykologi.* Falun: Natur och kultur.
- Davidsson B, Patel R. (1991, 2003). *Forskningsmetodikens grunder att planera, genomföra och rapportera en undersökning.* Runa Patel Bo Davidsson och Studentlitteratur. Tredje upplagan.
- Dellal J. (2007). *When The Road Bends: Tales Of A Gypsy Caravan.* Dokumentär.
- Falsin H, Pettersson E. (2009). *Noter eller gehör? En studie i fyra instrumentallärares syn på not- och gehörsspel.* Uppsatser vid Musikhögskolan, Örebro universitet. Hämtat från oru.diva-portal.org/smash/get/diva2:139161/FULLTEXT01
- Ford R. *The Blues And Beyond* (2004). Guitar DVD. Warner Bros. Published by Alfred Music Publishing.
- Gabel D. (2008). *Chordal mysteries Revealed.* Gabelvision Productions ASCAP.
- Gabel D. (2009). *Derryl Gabel's Techniquebook.* Gabelvision Productions ASCAP.
- Gabel G. (2002). *Giant Steps* Gabelvision Records. All rights reserved.
- Gabel D. Hämtat den 28:e Oktober, 2010.
<http://www.youtube.com/watch?v=ZX0a3KOVkAo>
- Gabel D. (2009). *Outside Secrets Part II.* Book. Gabelvision Productions ASCAP.
- Gabel D. (2009). *Outside Secrets Part II.* Guitar DVD. Gabelvision Productions ASCAP.
- Gambale F. Hämtat den 11:e November, 2009.
<http://www.youtube.com/watch?v=5ci1qk3xdGk&NR=1>

<http://www.youtube.com/watch?v=p6aPsJpU564&NR=1>

http://www.youtube.com/results?search_query=gambale+pentatonics&search_type=&aq=f

Gambale F. (1992). *Modes No Mystery*. Guitar DVD. Warner Bros. Published by Alfred Music Publishing.

Gambale F. (1994). *Passages*. Victor Records. All rights reserved.

Gatlif T. (1994). *Latcho Drom- Lycklig Resa*. Dokumentär.

Gustavsson A. (2003). *Leo Brouwer- Tonsättare eller gitarrtonsättare? Idiomatisk musik för gitarr - hur påverkar det musiken?* Utgiven av Luleå Tekniska Universitet. Hämtat från epubl.ltu.se/1402-1552/2004/36/LTU-DUPP-0436-SE.pdf

Hagberg A. (2009). *Pentatonik och människans ursprung*. Föreläsning på Musikhögskolan i Malmö.

Henderson S. (1994). *Dog Party*. Mesa/ Bluemoon Recordings. All rights reserved.

Henderson S. (1988). *Melodic Frasing*. Guitar Video. Published by Alfred Music Publishing.

Henderson S. (1988). *Jazz Fusion Improvising*. Guitar Video. Published by Alfred Music Publishing.

Hendrix J. (1967). *Are you Experienced?* Record label: Track.

Holdsworth A. (1992). Guitar Video. Published by Alfred Music Publishing.

Holdsworth A. (2007). *Live at Yoshi's (Concert)*. Published by Alfred Music Publishing.

Holdsworth A. (1989). *Secrets*. Copyright Allan Holdsworth. Record Label: Eidolon Efformation. All rights reserved.

Iommi T. (1970). *Paranoid*. Vertigo Records.

Johansson K G. (1991, 2000). *El-gitarr Heavy Metal* Utgiven på Warner/Chappell Scandinavia AB och Notfabriken AB.

King B.B. (1966). *Blues Is King*. Originally released on Bluesway Records 1967.

McFerrin B. Hämtat den 2:a Mars, 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=ne6tB2KiZuk>

McLaughlin J. (1970). *My Goals Beyond*. Rykodisc Records. All rights reserved.

Möller, A. (2010). *Mötet med en levande folktradition*. Inspirationsträff på kulturhuset Mazetti, Malmö, 30:e Januari 2010.

Nationalencyklopedin. (2009). *Nationalencyklopedin, El Hoy, Consejo Nacional de Cultura del Ecuador*.

Nilsson, B. (2002). *Jag kan göra hundra låtar. Barns musikskapande med digitala verktyg*. Publications from the Malmö Academy of Music: STUDIES IN MUSIC AND MUSIC EDUCATION NO 5. Printing: Media-Tryck, Lund University, Lund 2002. Hämtat från www.avhandlingar.se/avhandling/77d3baf9a5/

Notes and Neurons, full version. Hämtat den 2:a mars, 2009.

<http://www.worldsciencefestival.com/video/notes-neurons-full>

Strauss (1987). *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Handbook. Publisher: Cambridge University Press.

Sundberg J. (1989). *Musikens ljudlära*, 3:e upplagan, Proprius förlag.

Strauss & Corbin (1990). *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*. Publisher: Sage Publications, Inc; 2nd edition.

Taylor D. Hämtat den 28:e Oktober, 2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=mkue90t64Us>

Vai S. Hämtat den 28:e Oktober, 2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=cpf2IoJZhqI&feature=related>

Bilaga

Frågeformulär

- Vad gör du just nu? Jag syftar på jobb, studier eller liknande.
- Vad har Du/ Ni själv genomgått för utbildning/ar? (Hur ser din musikaliska bakgrund ut?)
- Kan Du/ Ni nämna några influenser under ert musikaliska liv, som på ett djupgående sätt har influerat Ert eget spel.
- På *vilket* sätt? Specificera om det går.
- Vad tänker Du/ Ni på när jag nämner ordet pentatonik?
- (Vad vet Du/ Ni om pentatonik? Historik, kulturell betydelse, traditioner osv?)
- Tycker Du/ Ni att det är svårt att förstå hur pentatonik fungerar teoretiskt och praktiskt?
- När kom Du/ Ni först i kontakt med pentatonik, och när började Ni att använda Er av det i ert eget skapande?
- Hur gick inlärningsprocessen till? (Hade läraren/ pedagogen en genomgående, heltäckande idé om hur Du/ Ni som elev bäst skulle kunna tillgodogöra Er den övergripande teoretisk/ idiomatiska kunskapen? Eller lärde Du/ Ni er själv via gehör, s.k autodidakt?)
- Tänker Ni på några särskilda moment som står i relation till det praktiska/ teoretiska system i vilket Ni lärde er? (Jag tänker främst på om det upplevdes några tekniska problem, systematisering, idiom, instrumentets (gitarren) för och nackdelar osv?)
- Hur använder Du/ Ni er av pentatonik i praktiska sammanhang, dvs när Ni spelar? (Praktisk tillämpning?)
- Hur ser Ni på pentatonikens användningsområde, appliceringsmöjligheter?
- Övriga kommentarer.
- Tillägg.

