



MUSIK- HÖGSKOLAN I MALMÖ

EXAMENSARBETE 15hp
Vårterminen 2022
Ämneslärarutbildningen i musik
Christoffer Cederstrand, Axel Erixon & Erik Wygler

En karta till gitarren – En studie om gitarrens tonala uppbyggnad

Handledare: Maria Becker Gruvstedt

Sammanfattning

Titel: En karta till gitarren – En studie om gitarrens tonala uppbyggnad

Författare: Christoffer Cederstrand, Axel Erixon & Erik Wygler

Syftet med detta arbete har varit att undersöka ett av oss framtaget undervisningsmaterial som grundligt bryter ner gitarrens tonala uppbyggnad och avkodar dess asymmetri. Materialet var framtaget med ambitionen att underlätta för elever att koppla sina musikaliska kunskaper till gitarrens greppbräda. I detta arbete ville vi undersöka om materialet har någon relevans i olika undervisningsformer samt ta reda på om våra reflektioner kring brist på denna typ av material i gitarrundervisning stämmer överens med andra gitarristers erfarenheter. För att undersöka detta användes tre olika metoder i form av enkät, intervjuer och portföljer som utformades utifrån våra tre forskningsfrågor: *Hur ser respondenterna i enkätstudien på visualisering av gitarrens greppbräda utifrån toner? Vilka är respondenterna i enkätstudiens erfarenheter kring undervisning gällande visualisering av gitarrens greppbräda utifrån toner? Vilken relevans anser informanterna i intervju- och portföljstudien att materialet har i undervisning för gitarrister och gitarrelever?* Materialet blev utvärderat under intervjuerna samt testades under portföljerna. De huvudsakliga resultaten från de olika metoderna visade att det finns en relevans för ett material som det vi har skapat samt att respondenternas erfarenheter kring detta ämne skiljde sig åt.

Nyckelord: gitarr, lärande, tonplacering, undervisning, visualisering

Abstract

Title: A Map to the Guitar - A Study About the Guitar's Tonal Construction

Authors: Christoffer Cederstrand, Axel Erixon & Erik Wygler

The purpose of this study has been to examine an educational material created by us, the authors, which breaks down the guitar's tonal construction and decodes its' asymmetry. The material was created with the ambition to make it easier for students to connect their musical knowledges to the guitar's fretboard. In this study, we wanted to examine if this material has any relevance in different educational situations and find out if our reflections about the lack of material such as this in guitar education is corroborated by other guitarists' experiences. In order to conduct this study, three methods were employed: survey, interviews and portfolios. The methods were designed from the study's three scientific questions: *How do the survey's respondents visualize the tonal construction of the guitar's fretboard? What are the survey's respondents' educational experiences regarding the tonal construction of the guitar's fretboard? According to the interviews' and portfolios' informants, what relevance has our educational material for guitar teachers and guitar students in various educational situations?* The material was evaluated during the interviews and applied during the portfolios. The study's result showed that an educational material like our own was relevant and that the respondents' experiences regarding this subject differed.

Key words: education, guitar, learning, note placement, visualization

Förord

I detta arbete har Axel ansvarat för Intervju 1 och enkäten, Christoffer ansvarat för Intervju 2 och Portfölj 1 samt Erik ansvarat för Intervju 3 och Portfölj 2. Resten av arbetet har vi diskuterat och skrivit fram tillsammans. Detta har vi gjort både genom fysiska möten samt via Zoom.

Vi vill tacka vår handledare Maria Becker Gruvstedt för all hjälp och handledning vi har fått under hela arbetet. Vi vill också tacka alla som har deltagit i studien. Utan er hade detta arbete inte gått att genomföra.

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	11
2. Syfte och frågeställning.....	12
3. Beskrivning av undervisningsmaterial	13
4. Litteratur	14
4.1. Olika notationssystem	14
4.2. Musikaliskt lärande	15
4.3. Pedagogiska förhållningssätt.....	18
4.4. Tidigare gitarrlitteratur och gitarrskolor.....	20
5. Metod	24
5.1. Design av studien, studiens fokus och metodologiska överväganden	24
5.2. Beskrivning av kvalitativ och kvantitativ forskning	25
5.3. Tre metoder för datainsamling: enkät, semistrukturerad och kvalitativ intervju samt portfölj.....	27
5.3.1. Enkät.....	27
5.3.2. Semistrukturerad intervju	28
5.3.3. Portfölj.....	29
5.4. Urval.....	32
5.6. Studiens tillförlitlighet och resultatens kvalitet.....	34
5.7. Etiska överväganden	35
6. Resultat.....	37
6.1. Enkät.....	37
6.1.2. Sammanfattning av enkät	41
6.2. Intervju	43
6.3. Portfölj.....	47
7. Diskussion och slutsats.....	50
7.1. Diskussion om metodernas resultat	50
7.2. Diskussion med litteraturen som utgångspunkt	54
7.3. Förslag på vidare forskning.....	57
7.4. Slutsats	57
8. Referenslista	59
9. Bilagor.....	62
9.1. Samtyckesblankett för intervju.....	62
9.2. Samtyckesblankett för portfölj	65
9.3. Undervisningsmaterial	68

1. Inledning

Vi anser att gitarren är ett komplext instrument. Anledningen till detta är att den visuella logiken är frånvarande till skillnad från många andra instrument, till exempel piano som är symmetriskt i sina oktaver. Gitarren har sex strängar som ej är stämde i jämna intervall. Redan där blir förståelsen för instrumentet problematisk. På grund av instrumentets konstruktion blir följden att samma ton i samma oktav kan spelas på flera olika ställen på greppbrädan.

Vi har märkt när vi själva undervisar att det finns en bristande kunskap hos många gitarrelever inom detta område. Vi har fått erfara att många elever ser gitarren utifrån visuella mönster grundade i bandnummer och tabulatur i stället för toner, vilket kan vara problematiskt då det hämmar kommunikationen med andra instrumentgrupper. Då tabulatur och bandnummer är ett språk som enbart begränsas till instrumentalister med greppbräda, menar vi att elevers musikaliska utveckling kan bli lidande på grund av detta eftersom de inte har lärt sig att orientera sig ordentligt på sitt instrument.

Utifrån egna erfarenheter av undervisning som vi själva tagit del av samt observerat, menar vi att detta ämne inte prioriteras i gitarrundervisning då det är tidskrävande. Vi har erfarit att gitarrlärare ofta prioriterar kortsiktiga musikaliska resultat till exempel i form av att snabbt lära ut *riff* eller *licks* för att få fram ett musikaliskt resultat på kort tid. Även om det är viktigt att lärare skapar en stimulerande och klingande musikmiljö för eleverna går en viktig komponent förlorad som vi tror hade berikat gitarrister långsiktigt.

2. Syfte och frågeställning

Syftet med detta arbete är att undersöka ett av oss framtaget undervisningsmaterial som grundligt bryter ner gitarrens tonala uppbyggnad och avkodar dess asymmetri. Materialet är framtaget med ambitionen att underlätta för elever att koppla sina musikaliska kunskaper till gitarrens greppbräda. I detta arbete vill vi undersöka om materialet har någon relevans i olika undervisningsformer samt ta reda på om våra reflektioner kring brist på denna typ av material i gitarrundervisning stämmer överens med andra gitarristers erfarenheter. Vi vill få följande frågor besvarade med detta arbete:

- Hur ser respondenterna i enkätstudien på visualisering av gitarrens greppbräda utifrån toner?
- Vilka är respondenterna i enkätstudien erfarenheter kring undervisning gällande visualisering av gitarrens greppbräda utifrån toner?
- Vilken relevans anser informanterna i intervju- och portföljstudien att materialet har i undervisning för gitarr lärare och gitarrelever?

3. Beskrivning av undervisningsmaterial

Vi alla tre, delar ett intresse för gitarr och undervisning. Utifrån våra erfarenheter som gitarrpedagoger har vi märkt att kunskap kring gitarrens tonplacering, tonala symmetri och notläsningsförmåga har varit bristande hos elever. Under vår tid som gitarrister har vi observerat hur en del gitarrpedagoger använder sig av enkla lösningar för att snabbt få ett musikaliskt resultat, utan att den som lär sig nödvändigtvis får någon förståelse för instrumentet. Detta har vi observerat så väl ute i fält som på internet i form av till exempel instruktionsvideos på Youtube. Med detta i åtanke har vi valt att utforma ett undervisningsmaterial som avser att synliggöra gitarrens tonala uppbyggnad från grunden.

Vi har delat in materialet i olika kapitel där vi, utifrån ton- och oktavnamn, beskriver gitarrens: öppna strängar, stamtoner, härledda toner, dubblering av toner (samma ton i samma oktav finns på flera olika ställen), enskilda toner på greppbrädan (alla F och C till exempel), de band som har prickar och slutligen en bild på alla toner på greppbrädan samtidigt. Materialet är tänkt att vara ett komplement till gitarrundervisning, inte en fristående "gitarrskola". I materialet finns det inga specifika övningar, utan innehållet ska fungera som ett lexikon eller ett uppslagsverk som gitarrelever och pedagoger kan förhålla sig till.

4. Litteratur

I detta kapitel redogörs för tidigare forskning och litteratur som vi bedömer är relevant för studiens ämnesområde och forskningsfrågor. Vi har valt att dela upp kapitlet i olika teman som vi anser är kopplade till studiens forskningsfrågor. Dessa är notation, lärande, pedagogiska förhållningssätt samt gitarrlitteratur och gitarrskolor.

4.1. Olika notationssystem

Gaare (1997) skriver att musikaliska notationssystem utvecklades ofta för att representera musiken till specifika instrument. Det första klaverinstrumentet hydraulis, en vattenorgel, uppfanns år 200 f.kr. Hydraulisen och nästkommande orglar bestod av bara en rad med vita tangenter och hade detta i över tusen år. Det första notationssystemet uppkom först år 1020 e.kr. av Guido d'Arezzo. Detta bestod först av enbart fyra linjer, men expanderades senare till fem. Det moderna, västerländska notationssystemet bygger ursprungligen på en skala bestående av sju diatoniska toner per oktav, de vita tangenterna. De svarta tangenterna tillkom och adderades först i slutet av 1000-talet. Då räckte inte längre linjerna till, skriver Gaare (1997). Ytterligare information krävdes i notbilden för att kunna utläsa en kromatisk ton i form av förtecken eller tonart.

Gaare (1997) skriver att det alltid har funnits behov av system som är mer direkta och kräver mindre memorering. Därför uppkom alternativa notsystem för vissa instrument, system som kallas för tabulatur. Författaren menar att tabulatur är en mer visuell representation av vad som krävs för att producera musik på ett givet instrument. Tabulatur för luta från år 1536 ges som exempel. Enligt Gaare föddes gitarrtabulatur ur behovet hos gitarrister att kunna kommunicera med varandra på papper. I och med att antalet gitarrister ökade, ökade också kravet på ett notationssystem som mer matchade deras instrument. Gaare (1997) menar vidare att ett stort problem med gitarrtabulatur är att andra musiker som spelar andra instrument inte kan läsa det.

4.2. Musikaliskt lärande

McPherson (2006) visar på olika komponenter som är relevanta gällande när barn väljer att lära sig spela ett instrument. En av dessa är svårighetsgraden i jämförelse mot andra aktiviteter som barn deltar i. Barns motivation till att fortsätta spela kan ske i olika inriktningar för lärandet, där McPherson (2006) pekar på de två viktigaste. Den första benämner han som "*adaptive mastery-oriented*" (s. 336). Det är de elever som tenderar att vara fokuserade och jobba hårt trots misslyckanden och svårigheter längs vägen. De gillar att anstränga sig för att uppnå sina mål. Den andra gruppen elever benämner han som "*maladaptive helpless-oriented*" (s. 336), vilket innebär de som inte lyckas sätta upp rimliga mål eller mål inom räckhåll för sig själva. När de känner att de inte kan kontrollera situationen och de inte kan göra något för att underlätta den tenderar de att uppleva negativa känslor, undvika fler utmaningar, prestera sämre eller sluta spela.

Utifrån tidigare studier menar McPherson (2005 i McPherson, 2006) att de barn som väldigt tidigt utvecklade koordination från öga-till-öra-till-hand när de framförde noterad musik, var de som lyckades uppnå och prestera på högsta instrumentnivå samt upplevde färre problem med sitt lärande jämfört med de som inte utvecklade detta tidigt.

McPherson (2016) skriver att numera är det erkänt att enbart förmågor kopplade till hörseln är otillräckliga för att förutse framgång inom hela spektrumet av musikalisk aktivitet, i synnerhet när det gäller motorik och kreativitet. Här spelar det visuella en viktig roll, tillsammans med det auditiva och kreativa, vid musikaliskt utförande (McPherson, 2016).

Lilliestam (1997) påpekar också vikten av de visuella och auditiva aspekterna. Han menar att det finns fyra, möjligen fem, olika sätt att minnas musik. Dessa minnen är:

Auditivt: Vi återskapar något med röst eller instrument utifrån att tagit in och kommit ihåg musik med hjälp av hörseln.

Visuellt: Med hjälp av synen minns vi hur något ser ut på instrumentet som ska spelas. Lilliestam skriver att "En skala, en melodi eller ett ackord blir till mönster av fingerpositioner på greppbrädan, på klaviaturen eller på blåsinstrumentets klaffar eller hål. Visuella minnen

kan beskrivas som gestalter, former eller mönster i grepptabeller för olika instrument.” (s.76). Han menar att noter och tabulatur också är en typ av visuellt minne.

Taktila och motoriska: Vi minns hur något känns att spela. Det vi ska spela lagras som rörelser i muskelminnet. Enligt Lilliestam kan det dock bli svårt att spela musik som ligger utanför de fingervägar och rörelser som programmerats in.

Verbalt: Vi minns genom att namnge olika saker, till exempel ackord, grepp och toner. Ljudhärmingar räknas också som verbalt minne.

Mentala kartor: Detta, enligt Lilliestam, innebär att vi skapar egna personliga bilder av musik när vi hör den. Det kan, tillsammans med de andra fyra sätten, hjälpa oss att minnas musik.

De, som Lilliestam (1997) nämner, visuella, taktila och motoriska sätten att komma ihåg musik kan jämföras med De Souzas (2017) koppling mellan musikalitet och tekniskt utförande på ett instrument: “[...] this book insists that such skills are closely connected, that the acquisition of instrumental technique—a process of bodily “technicization”—affects the ways that players perceive, understand, and imagine music” (De Souza, 2017, *Music at Hand: Instruments, Bodies, and Cognition*). Vidare beskriver han hur Ludwig van Beethoven kunde fortsätta komponera musik hörselskadad just av denna anledning. “It shows how instrumental practice gives rise to distinctive patterns of auditory-motor coactivation in players’ brains, which may be reanimated in perception and imagination” (De Souza, 2017, *Music at Hand: Instruments, Bodies, and Cognition*). Beethovens tekniska kunskap om olika instrument kunde låta honom höra musik i sitt huvud.

En annan infallsvinkel på musikaliskt lärande är vad Rostvall & West (1998) beskriver som schemateorin. Schemateorin har sitt ursprung i den kognitiva psykologin och hjälper oss att förstå hur man tillägnar sig och utvecklar kunskap. Begreppet schema används för att förklara läroprocesser samt kunskapens struktur och beståndsdelar. Människan, genom upprepade erfarenhet, skapar mönster som sedan automatiseras och bildar scheman, automatiserade färdigheter som befästs och som man längre inte behöver tänka på när man utför dem. Inom ämnet musik kan begreppet schema användas för att förklara de automatiserade mönster en individ har utvecklat för att kunna utföra musik. Rostvall & West menar att till exempel improvisation kan ses som en sammansatt kunskap. En improvisatör kan under en mycket

kort tid utföra sina idéer till klingande musik. För att kunna göra det har improvisatören lärt sig många olika scheman, bland annat musikens form och periodicitet, skalor, ackordföljder och motoriska färdigheter på sitt instrument. Vidare beskriver Rostvall & West att de har delat in musikalisk kunskap i olika schematyper som kan fungera för att göra en djupanalys av begreppet. Dessa schematyper är:

- *Motoriska och kinestetiska schematyper*
- *Kognitiva och begreppsliga schematyper*
- *Emotionella och estetiska schematyper*
- *Sociala och existentiella schematyper*

Motoriska och kinestetiska schematyper är riktade mot mer praktisk musikalisk aktivitet som att till exempel spela ett instrument rent tekniskt. Kognitiva och begreppsliga schematyper handlar om att kunna förstå musikaliska strukturer som till exempel musikens form.

Emotionella och estetiska schematyper är riktade mot hur vi upplever musik känslomässigt. Sociala och existentiella schematyper beskriver hur musik kommuniceras mellan människor. Som tidigare nämnt krävs det alltså upprepade erfarenhet för att ett schema ska befästas (Rostvall & West, 1998).

I Green (2001) intervjuas flera stycken personer som sysslar med populärmusik gällande hur deras musikaliska lärande sker. Resultatet visade att det sker i form av både medvetna samt omedvetna processer. De intervjuade använde sig av olika sätt att lära sig musik, till exempel tabulatur och noter. Det primära sättet för samtliga var dock att lära sig via gehör och det stod före att lära sig via skrivet material (Green, 2001).

I Sudnow (1993) beskrivs hur mönster för fingersättning kan uppkomma av transkribering och således skapa ett sätt att visualisera melodiska mönster och ackord på pianot. Enligt författaren har transkribering sina fördelar då det utvidgar ens musikaliska vokabulär, dock kan transkriberingsprocessen också resultera i ett ytligt lärande grundat i fingersättningar och mönster. Sudnow problematiserar sedan detta genom att påpeka att inläring och sedan framförande av den musiken han transkriberade (jazzsolon) resulterade i att han kände sig fångad och instängd i ett specifikt sätt att spela. Om man inte går in på djupet kring varför saker låter på ett visst sätt och hur det kommer sig att vissa musiker har ett tonspråk som låter

fantastiskt, blir det svårt att skapa ett eget musikaliskt tonspråk. Författaren menar också att vi inte kan vara helt unika i vårt musicerande, utan att vi är influerade från många håll. Att bli bunden till en viss typ av fingersättning kan påverka inställningen kring hur musiker ser på ett tonmaterial och hur det kan användas (Sudnow 1993).

4.3. Pedagogiska förhållningssätt

Vidare kan musikaliskt lärande uppmärksammas utifrån ett pedagogiskt förhållningssätt. I en lärandesituation beskriver Vygotskij (u.å. i Strandberg, 2009) att samspel och samarbete i en undervisningssituation främjar en interaktiv process. Ny information/ämnesområden som är främmande och innehåller mer vetenskapliga begrepp som eleven inte kan ta till sig ännu, beskrivs som en zon av "snart förestående möjligheter för de vardagliga begreppen" (Vygotskij, u.å. i Strandberg, 2009 s. 153). Strandberg (2009) säger att genom denna lärandeprocess integreras elevens vardagliga begrepp med de nya vetenskapliga begreppen. De nya begreppen absorberas inte automatiskt och används således inte direkt av en elev. I stället kommer de vardagliga begreppen in i en ny domän. Denna nya domän är en fortsättning och expanderings av elevens tidigare vardagliga begrepp och ger den en djupare förståelse, ger eleven en "skjuts" framåt (Strandberg, 2009 S. 153).

De vardagliga begreppen representerar den kunskap eleven redan har integrerat och är således inte främmande. Ny kunskap måste få rum att integreras och bli en del av det vardagliga för att vi ska kunna få en djupare förståelse för något. Strandberg (2009) skriver att genom konkreta förståeliga aktiviteter i samband och relaterade till intagandet av ny kunskap lägger vi en stadig grund för en djupare förståelse och utvecklande. "The only "good learning" is that which is in advance of development" (Vygotskij, 1978, i Strandberg, 2009, s. 157).

Schenck (2000) använder sig av begreppet *målprioriteringar*, vilket ges i en kontext där han ger exempel på vad läraren har för privilegier i en lektionssituation samt de ansvar som läraren har under lektionen. Läraren måste kunna balansera dennes målprioriteringar, vilket i den situationen Schenck (2000) ger exempel på är:

1. *Spela rätt toner*
2. *Hur är den musikaliska upplevelsen?*
3. *Glädje samt entusiasm*

Elevens målprioriteringar skulle kunna vara omvända men då är det, enligt Schenck (2000), lärarens ansvar att kunna balansera det på ett passande sätt så eleven/eleverna får rätt information samt delta i ett positivt lektionsklimat. Schenck (2000) skriver också om imitationens kraft och hur viktigt det är med bra förebilder i praktik, teori och terminologi, då förevisning av läraren bygger vanor och sätter en standard som eleven kommer efterlikna (Millman, 1994 i Schenck, 2000).

En annan infallsvinkel på pedagogiska förhållningssätt är begreppet lotsning. Med lotsning menas att läraren, när en elev står inför ett problem denne inte kan lösa, delar upp problemet i allt mindre delar och delfrågor för att få eleven att svara rätt på problemet/uppgiften utan att ha förstått varför det blir så (M. Becker, föreläsning, 25 september 2020). I stället blir det snarare tonfall och ordval som ligger till grund för elevens svar än någon form av förståelse (Becker, 1993). Becker (1993) visar exempel både från en matematiklektion (s. 21) samt under en lektion i instrumentalundervisning (s. 22) på lotsning där detta har använts. Ett annat exempel skulle kunna vara att säga till en elev "Två multiplicerat med två blir fyra, eller hur?". Genom att säga "Eller hur?" lotsas eleven till rätt svar utan att denne har förstått principen för hur multiplikation fungerar.

Zimmerman Nilsson (2009) redogör i sin studie om musikleärares val av undervisningsinnehåll, vad de har för avsikter med sin undervisning och hur innehållet förmedlas. Efter flera observationer på lektioner i ensemble och gehörs- och musikleära i gymnasieskolan samt intervjuer med lärare i dessa ämnen, kunde hon se att det fanns en tendens till att elever lotsades i undervisningen. Eleverna blev tilldelade uppgifter som lärarna i princip löste åt dem, utan att de fick en djupare förståelse för uppgifternas syfte och hur de kunde användas i musikaliska sammanhang. Ett exempel var vid ett undervisningstillfälle i gehörs- och musikleära när en lärare demonstrerade begreppet kromatisk skala. Läraren visade att skalan spelas med enbart halva tonsteg från tonen C upp till oktaven. Något helhetsperspektiv gavs inte, till exempel att skalans startpunkt kan vara vilken ton som helst och att den ändå kommer bestå av enbart halva tonsteg, jämförande med andra skalors intervall, hur den kromatiska skalan förekommer i klingande musik etc. Becker (1993) tar

också upp lotsningsbegreppet och hur det kan se ut sig i musikundervisning. Hon ger ett exempel på en dialog mellan en lärare och en elev på en musikskola. Läraren och eleven tittade på en notbild. När läraren frågade om vilken tonart låten går i som de skulle spela kunde eleven inte svara eftersom han eller hon inte hade tagit till sig de förkunskaper som krävs för att förstå hur tonarter fungerar tonmässigt. Läraren bröt sedan ner frågan i delfrågor som han eller hon löste åt eleven. Följden blev att eleven lärde sig svaret utan att ha fått en förståelse för varför svaret blev som det blev. Eleven hade alltså inte fått någon bild av musikens sammanhang. Becker (1993) menar att lotsning kan bero på tidsbrist, att läraren måste ta hänsyn till andra elever eller att läraren helt enkelt inte har förstått att eleven inte besitter de förkunskaper som krävs. Vidare menar hon att det är viktigt att lärare lär elever att förstå sammanhang, vilket kommer att bidra till en större motivation och självständighet i deras övande. För att detta ska uppnås måste elever få tid till reflektion, mer personligt utrymme och tid, samt att lärare måste utgå från ett musikaliskt helhetsperspektiv i sitt undervisande. Becker (1993) menar att detta kan vara utmanande och tidskrävande.

4.4. Tidigare gitarrlitteratur och gitarrskolor

CAGED är ett visuellt system som kopplar ackord, arpeggion och skalor längs gitarrens greppbräda med fem olika mönster (Kolb, u.å.). Enligt castaliapub.com (2017) råder det oenighet gällande var systemet ursprungligen kommer ifrån, men Keith Allen är den som tilldelats uppkomsten efter att ha förklarat det i en artikel av *Guitar Player Magazine* år 1975. Kolb (u.å) menar att systemet grundar sig i de vanliga fem durackordgreppen som spelas med öppna strängar. Dessa durackord är C, A, G, E och D som således bildar ordet *CAGED*. Dessa fem grepp kan flyttas längs hela gitarrhalsen och på så sätt hjälpa en att lära sig ackord, arpeggion och skalor utifrån visuella mönster i alla tonarter.

Från år 2020 och framåt har jazzgitarristen Kurt Rosenwinkel givit ut en rad olika masterclasses via Zoom där han har delat sitt sätt att se på musik. I *Masterclass III: Guitar Technique and Improvisation* (Rosenwinkel, 2020) ger han en detaljerad förklaring för gitarrens tonala konstruktion. Masterclassen täcker hur gitarrister kan lära sig att navigera på instrumentet samt en mängd olika övningar för att improvisera. I masterclassen bifogas även Rosenwinkels egna handskrivna anteckningar om ämnet.

Rosenwinkel (2020) beskriver att varje sträng på gitarren går upp i halva tonsteg horisontellt för varje band. På varje sträng kommer man upp till en oktav efter 12 halva tonsteg/band. Vidare beskriver han att när man kommer upp till, exempel, fem halva tonsteg/band på den lägsta E-strängen får man tonen A, vilket är samma ton i samma oktav som på den lösa A-strängen över. Mönstret fortsätter likadant på alla strängar förutom mellan G- och B-strängarna. Där går man i stället fyra halva tonsteg/band upp för att komma till tonen B, som är samma ton i samma oktav som den lösa B-strängen över. De fem lägsta tonerna på den lägsta E-strängen (E, F, F#/Gb, G, G#/Ab) går inte att duplicera, samma som de fem högsta tonerna på den högsta E-strängen (D, C#/Db, C, B, A#/Bb).

It is the preceding visual aid which makes me write this last paragraph, because looking at it we can see something very important to understanding the guitar: there is a “fault line” which cuts across the neck diagonally, creating the guitar’s complexity. On the piano if you move up the keyboard, the pitch will go up. If you move down it will go lower in pitch, intuitively it is simple. On the guitar it is not so. If you play on the “fault line” your hand can move up and down the neck from top to bottom and the pitch will stay the same - same note, same octave, duplicate notes. There are at least two different places to play the same thing, and often there are multiple places to play the same thing (Bifogade anteckningar ur Rosenwinkel, 2020, s. 22-23).

Rosenwinkel (2020) ger även musikaliska exempel på detta, bland annat hur ett Gmaj7-arpeggio i samma oktav kan spelas på olika ställen på gitarrens greppbräda. Han visar även hur tonala sekvenser kan förflyttas horisontellt, längs gitarrens greppbräda och vertikalt, i positioner. Rosenwinkel (2020) ger även förslag på olika vänsterhandstekniker för att förflytta sig horisontellt på gitarrens greppbräda. Han demonstrerar olika förslag där han spelar en skala med start på lägsta möjliga ton ända upp till högsta möjliga ton. Skalan spelas med olika tekniker som *slides*, *hand throws* och *fyra toner per sträng*. Även Moreno (u.å.) och Rogers (u.å.) menar att skalor bör övas över hela halsen och att man ej bör bli låst i olika positioner för att kunna bli tekniskt fri på gitarren.

Likt Rosenwinkel (2020), beskriver Harrison (2010) gitarrens komplexa uppbyggnad.

“Inconsistencies across the guitar’s structural and notational systems create an environment in

which guitarists struggle against the instrument to develop their own musical awareness” (s. 50). Vidare beskriver han, likt Rosenwinkel (2020), att en ton i en oktav kan spelas på flera olika ställen över gitarrens greppbräda. Han beskriver också komplexiteten i gitarrsträngarnas stämde intervall. Strängarna är stämde i rena kvarter, förutom mellan G- och B-strängen. Mellan dessa strängar blir intervallet en stor ters, vilket leder till att musikaliska mönster inte kommer att se likadana ut längst alla strängar. Därför måste fingersättningen på, till exempel ett ackord, ändras om det flyttas genom G- och B-strängen. Vidare beskriver han att problematiken med att undervisa om gitarrens komplexitet är ett resultat av att gitarren är relativt ny i den akademiska världen. Gitarren blev inte uppmärksam i den akademiska världen förrän i mitten av 1900-talet, tack vare gitarristen och kompositören Andrés Segovia.

I Wayne (1998) ges tydliga exempel på ackord i olika läggningar i både tabulatur och notskrift, tonhöjd samt ackordtonernas funktion som förklaras med hjälp av ett ackorddiagram. I diagrammet ges fingersättning, tonnamn, oktavnamn och tonernas funktion i ackordet. Pickow (1990) använder ett liknande koncept anpassat till skalor. Inledningsvis ger boken grundläggande förklaringar för musikteoretiska begrepp samt beskrivningar för de olika skalor som boken visar. I exemplen som ges är inte utgångspunkten att spela en skala från den lägsta strängen till den högsta, utan fokus i exemplen är att visa tonmaterialet som skalan bygger på. Pickow (1990) ger även förslag på skalor som kan användas i olika musikaliska sammanhang samt hur skalövningar kan förbättra vår visualisering av gitarrhalsen. Han varnar också för att inte bli låsta när vi lär oss skalmönster. De bör användas som verktyg i stället för en fast formel. Pickow (1990) menar att skalor är en sammansättning av olika intervall och kan således spelas på många olika sätt över gitarrens greppbräda.

I Noy (2021) beskrivs de flesta moment och övningar utifrån både noter och tabulatur. Primärt i boken beskrivs skalor utifrån visuella mönster där svarta prickar placerats på en greppbräda. Det förekommer mönsterbeskrivningar utifrån greppbrädan där tonnamnen återges, men detta sker först längre in i boken. Först beskrivande uppbyggnaden av ett C7b9 (s. 47), tonerna i en altererad skala (s. 72-74) samt ett GbMaj7#5 arpeggio (s. 83). I Pisano (2021) är uppbyggnaden densamma med både noter och tabulatur. Här beskrivs olika typer av ackord utifrån mönster enbart och inget exempel förekommer där ackordens tonnamn står med utifrån greppbrädan. Uppbyggnaden i Taylor (2018) är likadan, det vill säga mönster som anges till ackord och intervaller utan att ange ton- och oktavnamn. Ett undantag för detta finns dock (s. 31) där grundtonen i skalenliga ackord anges. Även i Wakenius (2020) är

uppbyggnaden på samma vis, men i Wakenius (2021) förekommer det en del förklaringar med tonnamn liknande det material vi har gjort (dock ej oktavnamn). I Stern (2020) förekommer i varje kapitel en förklaring till varje skala utifrån ett läge på greppbrädan där varje tons namn står med. Dock står inte respektive tons oktavbeteckning med, men det förklaras ändå på sitt vis med en notbild där varje skala noteras från grundton till grundton i två oktaver.

5. Metod

I detta kapitel redogörs skillnaden mellan kvantitativ och kvalitativ metod samt vilka forskningsstudier vi har använt. I vårt arbete består dessa av enkät, intervjuer och portföljer.

5.1. Design av studien, studiens fokus och metodologiska överväganden

Med tanke på att vi är tre som samarbetar i detta examensarbete ville vi använda oss av tre olika metoder för att kunna utvärdera, samla in data/information och få svar på studiens forskningsfrågor. Alla tre genomförde varsin intervju. Erik och Christoffer gjorde två olika portföljstudier och Axel ansvarade för enkätstudien. Vi ville inte utgå enbart från en forskningstradition utan i stället kunna ta vara på de olika traditionernas sätt att samla in och sen sammanställa information/data för att ge mer tyngd och tillförlitlighet åt studien. Att använda sig av mer än en forskningsmetod är det Bryman (2018) beskriver som triangulering. Bryman (2018) beskriver triangulering som ”ett synsätt när det gällde utvecklingen av mått för olika begrepp där mer än en metod skulle tillämpas, något som skulle resultera i en större tillförlitlighet när det gällde resultaten” (s. 354).

Enkäten riktade sig till gitarrister och formades utifrån vår första och andra forskningsfråga: *Hur ser respondenterna i enkätstudien på visualisering av gitarrens greppbräda utifrån toner? Vilka är respondenterna i enkätstudien erfarenheter kring undervisning gällande visualisering av gitarrens greppbräda utifrån toner?*

Intervjuerna formades utifrån vår tredje forskningsfråga: *Vilken relevans anser informanterna i intervju- och portföljstudien att materialet har i undervisning för gitarrister och gitarrelever?* Intervjuernas informanter var gitarrpedagoger verksamma inom olika skolformer i Sverige.

Vi var även intresserade av att applicera vårt material på verkliga undervisningssituationer och se hur det mottogs av elever, vilket ledde till att även göra en mindre portföljstudie. Denna metod utformades också utifrån studiens tredje forskningsfråga: *Vilken relevans anser informanterna i intervju- och portföljstudien att materialet har i undervisning för gitarrister och gitarrelever?*

Vi utformade enkäten så att vissa frågor enbart gick att svara ja eller nej på, medan andra frågor var öppna och respondenterna kunde skriva en längre formulering om deras tankar. De öppna frågorna var oftast följdfrågor till tidigare frågor. På så sätt kunde vi få en mer nyanserad bild av svaren.

Intervjuerna var semistrukturerade med vissa specifika frågor vi ville få svar på, men även kvalitativa på det viset att vissa frågor var mer öppna och bjöd in till informanternas personliga reflektioner.

Portföljstudierna utfördes vid fem tillfällen och efter varje tillfälle fördes anteckningar kring lektionens förlopp. Våra lektionsupplägg samt materialet utvärderades. Vi utgick ifrån samma frågor vid varje lektionstillfälle.

5.2. Beskrivning av kvalitativ och kvantitativ forskning

Bryman (2018) skriver att “Kvalitativa studier bygger på en forskningsstrategi där tonvikten oftare ligger på ord än på kvantifiering vid insamling och analys av data.” (s. 340). I en kvalitativ studie står således en djupare analys av vad som sägs samt tolkning i fokus i stället för de siffror som genererats av en undersökning.

Kvalitativ forskning kännetecknas enligt Bryman (2018) av:

- En inriktning på vad som sägs. Intervju eller samtal, där frågorna är öppna, ger utrymme för djupare förståelse utifrån tonfall, tolkning och att kunna läsa mellan raderna.

- En induktiv syn, det vill säga att förhållandet mellan praktik och teori baseras på erfarenhet. När en person har erfarenhet av något som denne upplevt en eller flera gånger och resultatet går att applicera för varje gång händelsen sker, blir den erfarenheten underlag för sanning.
- Att deltagarnas tolkning är av större intresse än insamlade data grundat på siffror. Detta benämner Bryman (2018) som “En *kunskapsteoretisk* ståndpunkt [...]” (s. 341) vilket ger fler än enbart en definitiv sanning.
- Sociala konstruktioner där samspel mellan personer är grunden för strukturer baserade på sociala egenskaper. Hur normer och regler påverkar människors beteende och interaktion med varandra är betydande för resultatet av situationen och den händelse de befinner sig i.

Kvantitativ forskning är en forskningsstrategi där numeriska data samlas in, vilket således innebär att den har en koppling till naturvetenskap och en världsåskådning som är objektivistisk (Bryman, 2018). Bryman (2018) skriver att “Kvantitativ forskning kan alltså betraktas som en forskningsstrategi som betonar kvantifiering när det gäller insamling och analys av data.” (s. 40). Inom kvantitativ forskning ligger fokus på att skaffa en generell uppfattning gällande ett undersökningsområde genom att samla in så mycket data som möjligt, vilket innebär att tolkning av resultat inte är något som denna forskningsstrategi handlar om (Bryman, 2018). I en kvantitativ undersökning finns fyra viktiga aspekter (Bryman, 2018). De aspekterna är:

- *Mätning*. Ett systems storhet bestäms av en vald metod.
- *Kausalitet*. Hur och varför något kom till.
- *Generalisering*. Ett antagande som är övergripande.
- *Replikation*. Att med samma metod kunna reproducera ett resultat.

Några fler kännetecken för en kvantitativ studie som Bryman (2018) beskriver är:

- “Innehåller ett deduktivt synsätt på förhållandet mellan teori och praktisk forskning, där tyngden ligger på prövning av teorier.” (s. 40).
- “Har införlivat den naturvetenskapliga modellens normer och tillvägagångssätt, framför allt när det gäller positivismen.” (s. 40).
- “Rymmer en uppfattning av den sociala verkligheten som går ut på att den utgör en yttre och objektiv verklighet.” (s. 40).

En objektiv världsåskådning, där ett deduktivt synsätt (att dra en logisk slutsats av vad som bör gälla i det allmänna fallet utifrån en eller flera premisser som konstateras vara sanna) samt naturvetenskapliga metoder går att tillämpa, är nödvändiga för att kunna generalisera utifrån insamlade data om det valda området och inte fastna i debatter baserade på tolkning som är ändlösa.

5.3. Tre metoder för datainsamling: enkät, semistrukturerad och kvalitativ intervju samt portfölj

Här beskrivs varje typ av datainsamling som använts, deras innebörd samt hur dessa har genomförts.

5.3.1. Enkät

Enkät ingår i kvantitativ forskning och är tillsammans med strukturerad intervju det “huvudsakliga instrument som finns för att samla in data med hjälp av en surveydesign” (Bryman, 2018, s. 227). En enkätstudie är enkel att administrera och kan skickas ut till en stor grupp människor samtidigt (Bryman, 2018). En enkät är ett frågeformulär som helst ska vara kort och inte ställa för många öppna frågor. Istället ska respondenterna svara på slutna frågor då dessa ger mindre tolkningsutrymme. Svaren jämförs sedan med varandra för att ge

en generell uppfattning om ett visst ämne. När frågorna är slutna och inte öppna för tolkning leder det inte till uppföljningsfrågor. Således kan respondenterna svara med mer säkerhet (Bryman, 2018). Studiens enkät var riktad till gitarrister i allmänhet.

Som tidigare nämnt är en enkät ett enkelt verktyg för att nå ut till många människor (Bryman, 2018). Enkätstudien genomfördes för att försöka få en generell uppfattning om hur gitarrister tänker kring ämnet om gitarrens tonplacering på gitarrhalsen. Det mest smidiga sättet vi kunde komma på att nå ut till människor var via sociala medier. Respondenterna var helt anonyma. Enkäten bestod av en blandning av både slutna frågor med svarsalternativ och öppna frågor. Google Formulär-enkäten som skickades ut är enkel på så sätt att den sammanställer de slutna frågorna procentuellt, vilket gör att man snabbt kan få en uppfattning om dessa frågor. De öppna frågorna kräver mer analys, eftersom de är personliga svar. Enkäten har också analyserats efter varje respondents enskilda svar. På så sätt har vi kunnat koppla de öppna frågorna med vad respondenten har svarat på de enskilda frågorna och försökt se om det finns något slags samband. Med dessa frågor har vi försökt se om det finns någon generell uppfattning bland respondenterna kring studiens andra forskningsfråga.

5.3.2. Semistrukturerad intervju

En intervju bedrivs genom att ett samtal förs mellan den intervjuade och intervjuaren där innehållet dokumenteras via ljudinspelning eller anteckningar. En intervju kan vara både kvantitativ och kvalitativ. Om en intervju är kvantitativ innehåller den frågor som är mer slutna och strukturerade. Syftet med detta är att man ska kunna jämföra informanternas svar med varandra. I en kvalitativ intervju är frågorna mer öppna där intresset ligger och riktas mot de tankar och åsikter som den intervjuade har (Bryman, 2018). Vi använde oss av intervjuer som var semistrukturerade. Med det menas att vi använde oss av både förberedda frågor, för att kunna jämföra intervjuerna med varandra, och mer öppna frågor för att få en djupare förståelse för informanternas tankar om ämnet (Bryman, 2018).

Vi var intresserade av att få en inblick i hur lärare med lång undervisningserfarenhet hade för tankar kring vårt material. Inför intervjuerna hade vi skapat ett undervisningsmaterial som vi sedan skickade ut till våra handledare under vår VFU-period. Våra handledare blev sedan studiens informanter. Dessa lärare var verksamma i olika skolformer i Sverige. Syftet med

intervjuerna var att kunna få feedback på vårt undervisningsmaterial av verksamma lärare och få en inblick i deras tankar om vårt ämne. Intervjuerna varade mellan 13 och 40 minuter.

Intervju 1 genomfördes med två gitarrpedagoger (döpta till Informant A och Informant B i denna studie) som var verksamma på en kulturskola i Sverige. Syftet med att intervjua båda samtidigt var att dessa lärare hade haft ett tätt samarbete i sin undervisning sedan många år tillbaka. Lärarna hade sina undervisningsrum bredvid varandra och bytte ständigt tankar och idéer om varandras undervisning. Således ansågs detta kunna bidra till en intressant intervju där informanterna kunde få möjlighet att tillsammans reflektera över vårt material.

Intervju 2 genomfördes med en gitarrpedagog (döpt till Informant C) verksam på en folkhögskola i Sverige. Ursprungligen var tanken att intervjun skulle ske på plats på skolan, men då pedagogen var hemma hela den veckan på grund av covid-19 genomfördes intervjun på Zoom.

Intervju 3 genomfördes med en gitarrpedagog (döpt till Informant D) på en gymnasieskola i Sverige. Intervjun tog plats i undervisningsrummet på den gymnasieskola som pedagogen arbetade på.

5.3.3. Portfölj

Portföljutvärdering är en metod inom aktionsforskning där forskaren är en del av den studie som genomförs (Bryman 2018). Forskaren tillsammans med andra deltagare i studien undersöker ett problem, planerar studiens upplägg och för kontinuerlig utvärdering (Heiling, 2002). “Tanken med portföljen är att rikta uppmärksamheten på komplexa inlärningsprocesser som utvecklas under lång tid” (Wiklund, 1996, s. 17). Portföljutvärdering innebär dokumentering under en längre period. Metoden görs inte tillsammans med andra deltagare, vilket gör att den skiljer sig från andra typer av aktionsforskning. I Wiklund (1996, s.15) beskrivs portfölj som “en dokumentation av arbetsprocessen fram till ett resultat”. Vidare nämner hon att portföljmaterialet är “ett skrivet dokument i form av systematisk samlade praktikanteckningar, sk portföljblad” (s. 38). Utvärdering inom en portfölj innebär att utövaren av en viss sak svarar på fem olika frågor direkt efter varje tillfälle (Wiklund, 1996). Wiklund (1996) menar att portföljutvärderingen utvecklar och förbättrar lärandeprocessen

samt ökar kunskapen om ens eget lärande. Med denna portföljstudie ville vi testa och utvärdera vårt eget material på egna elever under en period på fyra till fem veckor.

Portföljstudie 1 bestod av att, med hjälp av undervisningsmaterialet, undersöka en elevs förmåga att utveckla och bli bättre på att hitta ton- och oktavnamn på gitarren, primärt utifrån notläsning, men även utifrån riff som lärdes ut på gehör. Detta för att få tillfälle att testa undervisningsmaterialet i en verklig situation och inte enbart utifrån egna tankar och erfarenheter. Portföljstudie 1 varade fem tillfällen med en vuxen elev som spelat sedan tidigare och känner till tonnamn. Till notläsningen spelades duetter ur *A Bag of Sweets* av Pieter Van Der Staak (1973) och till riffen spelades *Cherokee* (1986) av Europe. Innan portföljstudien påbörjades formulerades följande frågor att besvaras av läraren efter varje tillfälle:

- *Beskriv lektionens början och förlopp?*
- *Hur fungerade materialet på lektionen?*
- *Vad tyckte du var svårt?*
- *Vad tyckte du var lätt?*
- *Vad kan du förändra till nästa gång?*

Vid genomförandet av studien stod materialet framme på notstället. Oavsett om det spelades noter eller riff-låt på gehör frågades och förhördes eleven ofta om vad tonerna/ackorden hette, vilken oktav de tillhörde samt var på gitarren dessa finns. Eftersom det som spelades innehöll både stamtoner och härledda toner användes både sidan innehållandes enbart stamtoner samt sidan innehållandes enbart härledda toner.

Vid notläsning stod materialet bredvid noterna till den låt som skulle spelas. Den första låten innehöll enbart stamtoner med spel på B-strängen i överstämman och enbart spel på G-strängen i understämman. Den spelades i ett läge. Den andra låten innehöll också enbart stamtoner, men med spel på både B- och G-strängen i bägge stämmor. Här fick eleven i uppgift att hitta samma toner och oktav att spela fast på fler ställen. Detta ledde till sammanlagt fyra olika ställen att spela samma sak på med spel på B- och G-sträng, G- och D-sträng, D- och A-sträng samt A- och E-sträng. I den tredje låten spelades bara utvalda takter. Dessa takter innehöll spel på både ljusa E- B- och G-strängen samt en härledd ton, tonen fiss.

Cherokee lärdes ut på gehör och består av vad som brukar kallas rockackord (ackord innehållandes enbart två toner). Låten innehåller kvintackord (grundton+kvint) samt tersackord med tersen i basen (ters+grundton). Riffen i låten lärdes ut på gehör där eleven fick härma efter. Efteråt så frågades eleven om vad ackorden hette, vad tonerna i varje ackord hette samt vilken oktavtonerna i varje ackord tillhörde. Låten går i E-moll och har därför en härledd ton, fiss.

Portföljstudie 2 hade syftet att, med hjälp av undervisningsmaterialet, kunna ge eleven kunskap om gitarrens tonplacering från ett ackord- och melodiperspektiv. Eleven som deltog i studien var 16 år gammal och har spelat gitarr i fyra år. Lektionstillfällena var en timme långa. Förutom undervisningsmaterialet användes låtar som eleven hade önskat att spela. Varje lektionstillfälle började med materialet och några ackompanjerande övningar som själv hittats på. Under lektionstillfällena stod materialet framme på notstället. Sedan spelades en låt som användes för att befästa de "materialövningar" som gjorts tidigare. Detta varade fem tillfällen. Låtarna som spelades var *Dee* (Rhandy Rhoads), *Penny Lane* (The Beatles), *Here Comes the Sun* (The Beatles) och *Mr Sandman* (Chet Atkins). Innan portföljstudien påbörjades formulerades följande frågor att besvaras av läraren efter varje tillfälle:

- *Beskriv lektionens början och förlopp?*
- *Hur fungerade materialet på lektionen?*
- *Vad tyckte du var svårt?*
- *Vad tyckte du var lätt?*
- *Vad kan du förändra till nästa gång?*

Vid det första lektionstillfället användes delen i materialet som berör stamtoner. En liknelse till pianots vita tangenter användes och det gavs en förklaring att dessa toner som finns på de vita tangenterna finns också på gitarren. Sedan doldes bilden delvis så att enbart gitarrens öppna strängar till det tredje bandet syntes. Detta för att inte överväldiga eleven med information. Efter genomgång av alla stamtoner i den positionen användes låten som spelades där eleven fick nämna alla stamtoner i ackorden (det var "öppna ackord" i C-dur) till låten.

Vid det andra tillfällena spelades stamtonerna horisontellt på en sträng åt gången från de öppna strängarna till det tolfte bandet. Senare gjordes samma sak med de härledda tonerna, alltså de sänkta eller höjda tonerna.

Bilden med tondubbling användes för att uppmärksamma möjligheten att spela samma ton i samma oktav på olika ställen på gitarrhalsen. Eleven ville också veta mer om ackord så med hjälp av tondupliceringen visades hur samma ackordläggning/voicing kan spelas på olika ställen. Materialet användes för att påpeka att det ibland går att förenkla svåra speltekniska saker på gitarren genom att hitta andra ställen att spela samma sak på.

5.4. Urval

Intervjuernas urval gjordes i samband med VFU-perioden som tog plats samtidigt som detta examensarbete. Syftet från början var att undersöka hur olika gitarrpedagoger ser på material som är till för att elever kunskap om visualisering på gitarrens greppbräda. Urvalet blev ett, som Bryman (2018) menar, bekvämlighetsurval eftersom vi såg en möjlighet att knyta an studien till vår VFU. Vi såg en möjlighet i att göra kvalitativa intervjuer då vi hade en VFU-period under vårterminen 2022 och på så sätt kombinera detta med vår studie. Eftersom denna VFU-period möjliggjorde att vi kunde önska plats, befann vi oss på olika typer av skolor. Dessa var folkhögskola, gymnasieskola och kulturskola. På så sätt kunde vi få en datainsamling som bestod av olika gitarrpedagoger med erfarenheter i olika typer av skolformer. Intervjuerna tog plats under vecka 4, år 2022. Samtidigt var urvalet också målstyrt eftersom vi ansåg att informanterna var relevanta för studien (Bryman, 2018).

Enkäten delades i olika grupper samt i våra egna personliga flöden på Facebook, vilket gjorde att urvalet blev slumpmässigt, eftersom alla som hade sett enkäten hade möjlighet att svara på den (Bryman, 2018). Enkäten besvarades av 115 respondenter och var öppen för svar från vecka 7 till 11, år 2022. Med tanke på att den var synlig för tusentals personer på Facebook blev bortfallet stort. Bryman (2018) menar att bortfallet vid enkäter oftast är stort. Enkätens urval kunde också ses som ett bekvämlighetsurval, vilket Bryman (2018) menar är respondenter som är tillgängliga för forskaren.

Portföljernas urval baserades på varsin elev. Här valdes elever i olika åldrar för att kunna jämföra resultatet mellan två olika åldersgrupper. Eleven i Portfölj 1 valdes baserat på att denne var intresserad av att lära sig mer grunder och förståelse för gitarrspel. Eleven i Portfölj

2 valdes baserat på att den tidigare hade undervisats mest frekvent. Eleven var också intresserad av att lära sig mer om visualisering av gitarrens toner och bli mer självständig i sitt lärande.

5.5. Analys

Studiens intervjuer analyserades genom transkribering. Bryman (2018) menar att transkribering förbättrar minnet av intervjun, möjliggör en noggrann analys av vad som har sagts samt att en transkriberad intervju existerar som ett bevismaterial mot eventuella anklagelser emot forskaren.

De slutna frågorna i enkäten kunde snabbt bearbetas och sammanställas i procent via Google Formulär. Bryman (2018) menar att slutna frågor föredras i enkätstudier eftersom de underlättar registrering och bearbetning av svar. De öppna frågorna fick analyseras och koda för att se om det finns någon generell uppfattning hos respondenterna kring ämnet. Bryman (2018) menar att kodning innebär att öppna frågor kategoriseras i olika ämnen. Öppna frågor är också problematiska på grund av att de är tidskrävande att analysera (Bryman, 2018).

När portföljerna hade genomförts följde analysen av dessa. Analysen skedde i form av sex uppgifter som beskrivs i Wiklund (1996):

1. Analys och värdering av helheten: Allting sammanställdes i kronologisk ordning och spontan kommentar skrevs efter den sammanställda helheten.

2. Analys och värdering av grupp: Portföljerna jämfördes med varandra för uppmärksamma eventuella likheter och/eller olikheter.

3. Analys och värdering av svårigheter: Portföljerna har i kronologisk ordning analyserats gällande vad som har varit svårt, om de varit samma genom hela studien eller om det uppkommit nya svårigheter.

4. *Analys och värdering av styrkor:* Portföljerna har i kronologisk ordning analyserats gällande vad som har varit lätt och gått bra, om de varit samma genom hela studien eller om det har varierat.

5. *Analys och värdering av vilka uppgifter lärarkandidaten har givit sig själv:* Efter varje tillfälle har det gjorts en analys av vad som kan förändras/förbättras till nästa tillfälle.

6. *Analys och värdering av undervisningens innehåll och genomförande:* Denna uppgift har genomförts genom analys av lektionernas förberedelse samt hur det har påverkat lektionernas förlopp.

5.6. Studiens tillförlitlighet och resultatens kvalitet

Enkätens tillförlitlighet kan diskuteras med tanke på att den delades ut offentligt på Facebook och att respondenterna var anonyma. Som tidigare nämnt gjordes enkäten i form av ett slumpmässigt och bekvämlighetsurval (Bryman, 2018). Eftersom bortfallet är stort vid enkäter, menar Bryman (2018) att det kan bli skevheter i resultatet. Eftersom enkäten delades på Facebook i våra personliga flöden samt i olika grupper med tusentals medlemmar, är det troligt att den har setts av ett stort antal personer som valt att inte svara. Bryman (2018) menar att det är troligt att det finns skillnader mellan de som väljer att svara och de som väljer att inte svara, vilket i sin tur gör det svårt att få en generell uppfattning om resultatet. Bryman (2018) rekommenderar olika åtgärder för att minska bortfallet vid enkätundersökningar, bland annat att forskaren bör veta vilka personer som inte valt att svara på enkäten och således skicka påminnelser till dessa. Eftersom enkäten delades på Facebook blev respondenterna anonyma och således kunde en personlig påminnelse ej skickas ut. Det hade därför varit svårt att reproducera resultatet i enlighet med replikation (Bryman, 2018), eftersom om enkäten hade lagts ut igen kanske andra personer hade svarat som i sin tur skulle kunna generera ett annat resultat. Fördelen med respondenternas anonymitet var att enkätstudien undvek bias (Bryman, 2018). Vidare menar Bryman (2018) att vi som forskare kunde inte lägga några egna värderingar om respondenterna. Enkäter är också tillförlitliga på det sätt att de undviker att forskare ställer frågor på olika sätt som kan tolkas olika (Bryman, 2018).

Tiller (1995 i Wetterholm, 2001) menar att validiteten inom aktionsforskning, i detta fall portföljstudier, avgörs av läsaren och om denne kan känna igen sig i förhållande till sina egna erfarenheter, inte forskaren. Detta är således inget vi kan styra över själva, utan det beror på vem det är som läser och där kan skillnader uppstå mellan olika läsare. Valet av mindre portföljstudier gjordes på grund av att tillförlitligheten inte skulle brista, då standardiserade jämförelser kan ske i stora utvärderingar (Graves, 1992 i Wetterholm, 2001).

För att intervjustudien inte skulle brista i dess tillförlitlighet har vi arbetat för att våra personliga värderingar ska ha en så liten påverkan som möjligt på genomförandet och presentationen av resultatet. Detta i enlighet med tillförlitlighetens kriterium om att kunna styrka och konfirmera, det vill säga att forskaren försöker säkerhetsställa att han eller hon har agerat i god tro (Guba & Lincoln, ur Bryman, 2018). Detta är också i enlighet med äkthetens kriterium om en rättvis bild, vilket innebär att undersökningen ger en rättvis bild av de olika åsikter och uppfattningar som finns hos personer i en studie (Guba & Lincoln, ur Bryman, 2018).

Intervjustudien är bristande på så vis att våra tolkningar och slutsatser stämmer nödvändigtvis inte överens med informanternas uttalanden. Vi vet inte heller om våra tolkningar stämmer då vi inte använt oss av respondentvalidering i enlighet med tillförlitlighetens kriterium för trovärdighet (Guba & Lincoln, ur Bryman, 2018). Studien är dessutom smal i sin undersökning då de intervjuade var få i antal och inte verksamma inom samma fakultet eller skolform. Intervjustudien faller således inte inom tillförlitlighetens kriterium för överförbarhet (Guba & Lincoln, ur Bryman, 2018). Bryman menar att "Kvantitativa forskare brukar ibland kritisera kvalitativa undersökningar för att de är alltför impressionistiska och subjektiva." (s. 368). Detta innebär, som tidigare nämnt, att våra tolkningar och slutsatser nödvändigtvis inte stämmer överens med informanternas.

5.7. Etiska överväganden

Innan intervju- och portföljstudierna påbörjades fick informanterna skriva under varsin samtyckesblankett (se bilaga 9.1. och 9.2.). I samtyckesblanketten informerades informanterna om de fyra kraven i enlighet med Vetenskapsrådets riktlinjer. Dessa är

informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet som återfinns i både Bryman (2018) samt Vetenskapsrådet (2002). I samtyckesblanketten framgick även att anonymisering tillämpas på samtliga informanter.

Samtyckesblanketten redogjorde klart och tydligt att informanterna skulle få vara anonyma och att inga känsliga personuppgifter som kunde knyta an till varje informant skulle publiceras. Det enda som skulle beskrivas av intervjuernas informanter var vilken skolform de var verksamma inom, men inte var någonstans i Sverige. Informanterna fick veta att intervjuernas syfte var att samla in data till vårt examensarbete och att, när det blir godkänt, kommer att publiceras offentligt. Informanterna hade möjlighet att tacka nej till att medverka i intervjun eller portföljen och om de först accepterat att medverka hade de även möjlighet att avböja sin medverkan efter att intervjun eller portföljen hade genomförts. Intervjuerna spelades in på mobiltelefoner och sparades i personliga datorer. De lagrades inte i några moln, med hänsyn till att det kan utgöra en säkerhetsrisk i att de sprids vidare. Intervjuerna kommer att raderas när examensarbetet blir godkänt.

6. Resultat

I detta kapitel redogörs resultaten av studiens metoder.

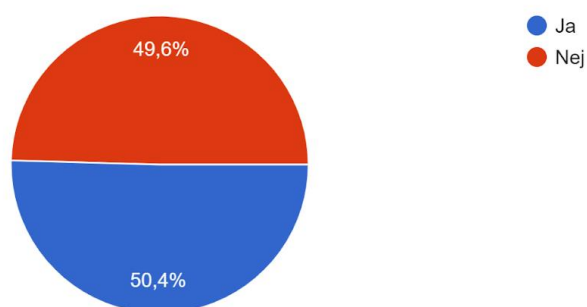
6.1. Enkät

Nedan visas resultaten på frågorna som har ställts under studiens enkät.

1. Har du fått någon undervisning om ton- och oktavnamn på gitarrens greppbräda?

Har du fått någon undervisning om ton- och oktavnamn på gitarrens greppbräda?

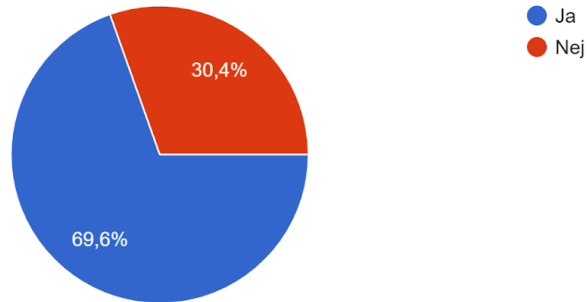
115 svar



Ungefär hälften (50,4 %) av respondenterna hade fått någon typ av undervisning om ton- och oktavnamn på gitarrens greppbräda, kontra andra hälften (49,6 %) som inte hade fått det.

2. Har du tagit del av något material som handlar om ton- och oktavnamm på gitarrens greppbräda?

Har du tagit del av något material som handlar om ton- och oktavnamm på gitarrens greppbräda?
115 svar



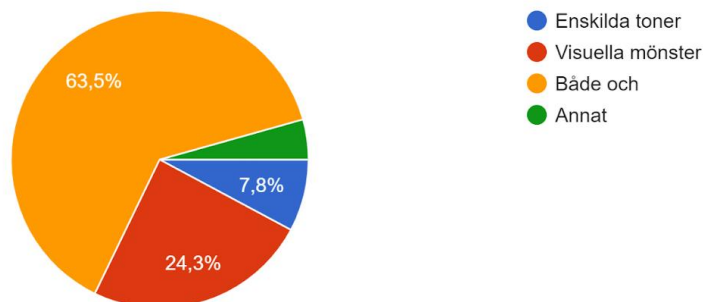
Majoriteten (69,6 %) hade tagit del av någon typ av material som handlar om ton- och oktavnamm på gitarrens greppbräda, kontra 30,4 % som inte hade gjort det.

3. Vad för typ av material? (Om respondenterna svarar Ja på tidigare fråga)

Materialet varierar och det finns inte något generellt svar på vad för material respondenterna hade tagit del av. Material som nämndes av respondenterna var *CAGED*, greppbrädediagram, böcker, appar och videos på Youtube.

4. Visualiserar du gitarren utifrån enskilda toner eller visuella mönster?

Visualiserar du gitarren utifrån enskilda toner eller visuella mönster?
115 svar



Majoriteten (63,5 %) visualiserade gitarren utifrån en blandning av toner och visuella mönster. 24,3 % visualiserade gitarren utifrån enbart visuella mönster. 7,8 % visualiserade gitarren utifrån enbart enskilda toner. 4,3 % visualiserade gitarren utifrån något annat sätt.

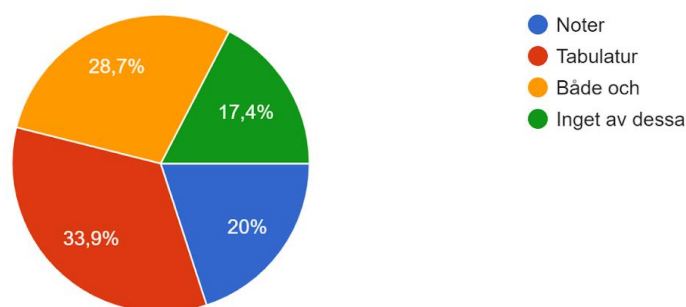
5. Förklara hur. (Om respondenterna svarar Annat eller Både och)

Hur respondenterna förhöll sig till greppbrädan verkade vara individuellt, men svaren visade att något som förekommer var att de tänkte hur intervall, skalor, ackord och arpeggion såg ut på greppbrädan mönstermässigt. En respondent svarade: "Har en skala som jag håller mig till och beroende på var jag är på halsen så ligger tonmaterialet i skalan enligt olika mönster. Sedan förhåller jag mig till tonerna utifrån ackorden som för tillfället klingar.". Liknande synsätt förekom hos andra respondenter. En annan respondent svarade: "Många skalor och ackord ser jag som mönster. men om jag ska läsa noter, eller tex höja/sänka en ton i ett ackord/skala så tänker jag på de enskilda tonernas namn och placering."

6. Har den undervisning du själv fått bestått främst av noter eller tabulatur?

Har den undervisning du själv fått bestått främst av noter eller tabulatur?

115 svar

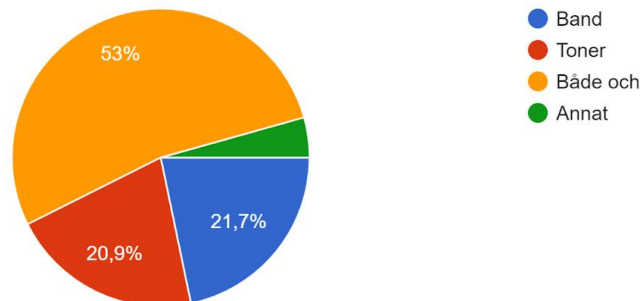


Den största delen (33,9 %) hade i sin undervisning främst fått tabulatur. 28,7 % hade fått både noter och tabulatur. 20 % hade främst fått noter. 17,4 % hade inte fått något av dessa.

7. När du visualiserar gitarrhalsen, tänker du då utifrån band eller toner?

När du visualiserar gitarrhalsen, tänker du då utifrån band eller toner?

115 svar



Majoriteten (53 %) visualiserade gitarrhalsen utifrån en blandning av band och toner. 21,7 % visualiserade gitarrhalsen utifrån enbart band. 20,9 % visualiserade gitarrhalsen utifrån enbart toner. 4,3 % visualiserade gitarrhalsen utifrån något annat sätt.

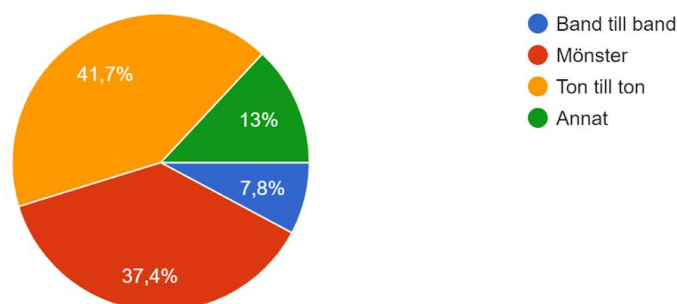
8. Förklara hur. (Om respondenterna svarar Annat eller Både och)

Svaren visade att respondenterna tenderade att koppla band till vad tonen hette.

9. När du tar ut en melodi på gehör och ska översätta den till gitarrhalsen, hur visualiserar du den?

När du tar ut en melodi på gehör och ska översätta den till gitarrhalsen, hur visualiserar du den?

115 svar



Den största delen (41,7 %) visualiserade en melodi som de hade tagit ut på gehör efter toner. 37,4 % svarade att de visualiserade den utifrån mönster. 13 % svarade att de visualiserade den utifrån ett annat sätt. 7,8 % svarade att de visualiserade den från band till band.

10. Förklara hur. (Om respondenterna svarar Annat)

Svaren visade att respondenterna tenderade att tänka kring hur intervaller såg ut på gitarrens greppbräda och utgick ifrån det.

11. Har du förslag på ett visualiseringssystem för gitarr som du själv tycker är bra och effektivt i lärandesituationer? Det kan vara något välkänt material såväl som ett material som du själv har utvecklat.

Vid förslag på visualiseringssystem på gitarr var *CAGED* ett återkommande svar hos respondenterna. Som tidigare föreslagits menade respondenterna att det var viktigt att lära in skalor och arpeggion i positioner och lära sig se dessa mönster i positioner. Något som flera av respondenterna svarade var också att man bör kombinera flera olika sätt för att kunna navigera sig på gitarrhalsen. En respondent svarade:

Jag tycker det är väldigt svårt att utvärdera vad som hjälpt mig mest. När man spelat i över 10 år inser man vilket ihopkok av olika sorters övning det är som format hur man visualiserar musik på greppbrädan. Jag tycker mig ha hjälpts av bl a nöta skalor i boxar, nöta skalor på enskilda strängar, röstbaserad gehörsundervisning (hur känns skalorna?, hur känns intervallen?), sjunga i kör, plankning utan instrument, klappövningar för rytm, musikfilosofi, musikhistoria (instrumentets historia, hur visualiserar gitarrister med olika bakgrund greppbrädan?), arrangering, komposition, vanlig plankning etc. etc.

Liknande svar gavs av andra respondenter.

6.1.2. Sammanfattning av enkät

Det var vanligt förekommande för respondenterna att visualisera gitarrhalsen utifrån olika mönster i lägen när det kom till skalor och arpeggion. Vilka visuella mönster de såg skiljde sig åt. Det kunde vara *CAGED*, att de förhöll sig till olika ackordgrepp, skalpositioner utifrån

den lägsta E-strängen (e), hur olika intervall såg ut mönstermässigt etc. Återkommande svar på olika frågor var att respondenterna visualiserade utifrån olika mönster och således inte alltid tänkte på vad det var för toner som de spelade. Exempel på respondenternas svar var:

Mycket i mönster, framför allt lead-spel

Vid solo spel ser jag oftast ett mönster jag ska följa

Mycket baserat på E strängen som man har bra koll på vad tonerna heter för specifika band. Därefter visuella mönster som relaterar till E strängen typ

jag har ungefär 50% av noterna på gitarrhalsen memorerade, resten får jag främst tillgång till via olika "boxar" typ penta-skala eller dur/moll-skala

Jag tror att det är gynnsamt att kombinera olika system för att försöka skaffa sig en så flexibel och heltäckande bild av gitarrhalsen som möjligt istället för att enbart hålla sig till ett system. Med elever så tycker jag att det kan vara givande att kombinera CAGED systemet med att spela horisontellt längs med en sträng (eller kombinera två strängar). Sedan eventuellt kolla på 3 toner per sträng, tycker det kan funka bra att bryta ner dessa mönster i minipositioner t.ex D och G strängen och sedan flytta dessa boxar horisontellt längs med halsen istället för att enbart spela vertikalt i en position. Jag tror att det är viktigt här att inte glömma bort att lära sig vart skalstegen och tonerna sitter i varje position och längs med varje sträng osv. Blir en riktigt trygg med det så kanske det inte spelar så stor roll i längden vilket system en använder.

0-3-5 är ju detsamma som E-G-A, men då jag ofta spelar i andra stämningar än E standard så blir ju 0-3-5 oftast mer korrekt än att säga "Öppet E, öppet G, A powerchord" då man bytt tonart.

Samtidigt förekom det svar från respondenterna där de utgick från vad tonerna hette och var de fanns på halsen och kunde utifrån detta se olika visuella mönster som dök upp på gitarrhalsen. När respondenterna hörde en melodi verkade det dock finnas en tendens till att de istället tänkte vad denna melodi innehöll för toner och således fanns inte samma mönstermässiga tank. Som några av tidigare citat visar menade också vissa respondenter att det var viktigt att kombinera många olika metoder för att få en heltäckande bild av gitarrens tonala uppbyggnad.

6.2. Intervju

Nedan beskrivs resultaten för studiens intervjuer. Axel ansvarade för Intervju 1 och informanterna är döpta till A och B. Christoffer ansvarade för Intervju 2 och informanten är döpt till C. Erik ansvarade för Intervju 3 och informanten är döpt till D.

- **Upplever du att det finns någon relevans för denna typ av material i gitarrundervisning generellt? Varför?**

Informant A och Informant B var båda eniga om att vårt material var relevant för gitarrundervisning. Informant A ansåg att: “Ja [...] Men med min, eh... Jag går ju oftast en enklare väg. Jag skulle aldrig ge liksom hela det här. Alla dessa toner på en gång.”

Informant C tyckte att vårt material var relevant för gitarrundervisning då denne ansåg att gitarr var krångligt och ologiskt och därför behövde förtydligas.

Informant D ansåg att vårt material var relevant för gitarrundervisning då det föll inom instrumentkännedom, men tyckte att det inte fanns någon koppling till något musikaliskt. Det fanns inga exempel eller övningar i materialet som en lärare kunde använda för att befästa informationen som materialet gav. Informant D menade att “någonstans måste det mynna ut i musik”. Bristen på musikaliska exempel samt det akademiska språket i materialet gjorde att informanten undrade vem specifikt materialet riktade sig till. Informant D ansåg att materialet kunde användas på en gymnasieskola i gitarrundervisningen, men på grund av hur det var utformat och hur texten var skriven kanske det fungerade bäst till en elev med ett starkt teoretiskt intresse och fokus. Informant D menade att materialet skulle kunna användas i undervisning av gitarr som bi-instrument. I det fall eleven hade kunskap om musikteori kunde den få en förståelse för hur gitarren var uppbyggd tonmässigt.

- **Bedömer du att vårt material hade varit till hjälp i din gitarrundervisning?
Varför?**

Informant A och Informant B menade att materialets olika teman implementerar de redan i deras egen undervisning. Informant A menade att denne vill att dennes gitarrelever ska lära sig förstå det musikaliska språket och kunna kommunicera med andra som spelar musik oavsett instrumentgrupp och således inte tala i termer om band och siffror. Informant A menade också att denne försöker få eleverna att se en slags helhetsbild, det vill säga att få eleverna förstå hur musiken som de spelar är uppbyggd.

Informant C tänkte att materialet hade uppskattats som förtydligande till en elev på medelnivå, som har hållit på ett tag och förstår lite hur gitarren är uppbyggd.

- **Vad är bra med materialet?**

Materialet var tydligt och heltäckande samt teoretiskt väldigt överskådligt enligt Informant C. Denne menade att vi hade presenterat tonplacering på gitarrens greppbräda utifrån olika synvinklar. Informant C tyckte speciellt om delen med ton-och oktavnamn på de band som har prickar (s. 8-9 i materialet). Informant C menade att banden med prickar är ett verktyg gitarrister använder sig av för att orientera sig på gitarrhalsen och således är kunskapen om vilka toner som sitter där viktig. Vidare menade Informant C att denne gärna hade sett en "avhandling" om varför prickarna sitter på de ställen som de gör på greppbrädan.

Informant D ansåg att materialet fångade den visuella aspekten med gitarren och menade att det är bra att ta vara på den delen av gitarrspel, då det går att koppla det till mönster på gitarren och dess symmetri i förhållanden till transponering till exempel. Informant D ansåg att enbart visualisera gitarrens tonmaterial utifrån mönster ger ingen förståelse för tonnamn eller ackordnamn till exempel. Det visuella kan påverka vår förmåga att inte lyssna på det vi spelar, istället ser vi bara våra fingrar och de mönster som vi använder. Detta ansåg Informant D vara något som materialet kan motverka då det använder sig av ett musikteoretiskt språkbruk istället för specifik gitarrterminologi.

- **Vad kan förbättras?**

De två första sidorna i materialet beskriver gitarrens lösa strängar i ton- och oktavnamn följt av hur det musikaliska alfabetets stamtoner är placerade horisontellt på varje sträng.

Informant A och Informant B ansåg att detta moment behövde brytas ned och tas steg för steg. De menade att de förmodligen inte skulle ge ut sidan med stamtoner för elever att öva in, då det blir för mycket information på en gång. Vidare påpekade informanterna att det fungerar för de elever som är drivna och självmant vill förstå hur saker och ting hänger ihop.

Informant C svarade att det möjligtvis är lite för teoretiskt, beroende på hur eleven är som person samt beroende på hur man använder materialet. Informant C tyckte inte att vi skulle ändra någonting och ansåg att materialet var heltäckande. Denne föreslog att materialet skulle kunna kompletteras med praktiska exempel som sätter exemplen i en musikalisk kontext.

Informant D ansåg att vårt material kan förbättras med fler exempel, övningar och en musikalisk koppling till de olika delarna i materialet. Exempelen kan vara mer konkreta och mindre i skala så att läsaren inte blir överväldigad av all information. Informant D tyckte också att vi kan koppla tonplacering till ackord och skalor då kan man visa på en komplexitet med instrumentet, att det är möjligt att spela både vertikalt samt horisontellt för att ändra tonhöjden.

- **Använder du dig av något liknande material i din undervisning? Om ja, i så fall vad? Om nej, vad använder du dig av istället?**

I sin undervisning menade Informant A och Informant B att de bryter ned konceptet med tonplacering genom att börja med den låga E-strängen (e). De går igenom hur stamtonerna är placerade på den lägsta E-strängen (e) horisontellt längst greppbrädan. Vidare menade informanterna att de använder sig av olika metoder för eleverna att lära in detta. De låter eleverna bland annat skriva riff med stamtonerna på den låga E-strängen (e) och jämför också hur stamtonerna blir horisontellt genom att dra paralleller till pianots utformning. Om man ser en gitarrsträng från ett horisontellt perspektiv är den precis likadan som ett piano. Varje band är en halvton. Hela och halva tonsteg i det musikaliska alfabetet fungerar därför likadant som på ett piano. Informant B berättade därför att denne jämför de halva tonstegen mellan E och F samt B och C på pianot och visar att det ser exakt likadant ut på en gitarrsträng horisontellt.

Informant B nämnde också att denne använder pianot för att visa hur det skiljer sig åt från gitarrens tonala konstruktion. Med det menar denne att en ton i en oktav är unik på pianot, men på gitarren kan samma ton i samma oktav spelas på till exempel tre olika ställen. Detta tas också upp i vårt material på sidan 5. Informant B berättade att denne brukar utgå från gitarrens horisontella perspektiv när elever lär sig melodier. Elever som är äldre, har spelat längre och således har mer förståelse för greppbrädan kan få öva på att spela i olika lägen. Nybörjare, enligt Informant B, kan få spela melodier horisontellt på en sträng. Denne menade att det har en teknisk fördel då eleverna kan spela med enbart sitt pekfinger.

Både Informant A och Informant B menade dock att de inte helt struntar i att lära eleverna hur man spelar i olika lägen vertikalt på greppbrädan. Den pentatoniska skalan inför de tidigt i sin undervisning. Informant A ansåg att gitarr har sina fördelar och nackdelar med att det är så visuellt. Informant A förklarade att denne ser gitarren mycket utifrån mönster och att det är en styrka att kunna se hur mönster upprepas över gitarrhalsen. Informant B ansåg också att elbasen är ett bra instrument eftersom allting är likt då strängarna är stämde i jämna intervall. Denne förklarade vidare att gitarren är svårare på det sättet eftersom stämningen mellan G- och B-strängen ställer till det för många elever.

Gällande huruvida ett liknande material används i dennes undervisning svarade Informant C att denne brukar ha en stående punkt när eleverna kommit till en viss nivå att de går igenom tonerna på låga E- och A-strängen upp till 12:e bandet. Informanten sa att denne också brukar dra paralleller till piano och prata om stamtonerna som gitarrens "vita tangenter" så att eleverna ska förstå bättre samt ge en lapp med dessa. I samband med detta brukar de också spela någon låt med power-ackord innehållandes dessa toner. Sedan håller de sig till detta ganska länge för att säkerställa att eleverna har koll på tonerna. Sedan fortsätter de med att gå igenom mellanrummen mellan stamtonerna, det vill säga de härledda tonerna, och hur det är uppbyggt. Informant C berättade att de brukar spela *Sugar* med Maroon 5 som bara innehåller härledda toner, eller "svarta tangenter", som eleverna behöver hitta. Efter ett tag brukar informanten lära eleverna hur man hittar oktaver på gitarren, utifrån de två strängar de då kan.

Informant D berättade att *CAGED*-systemet är ett verktyg som D använder sig av när det kommer till material som liknar vårt. Informant D sa också att *CAGED*-systemet är något som D inte introducerar för en elev som är nybörjare. Enligt Informant D är gitarrelever ganska delade i sina ambitionsnivåer eller har helt olika ingångar till musik. D vill inte tvinga på sina

elever ett visst sätt att spela, visualisera eller personligt synsätt på musiken. Informant D beskrev detta som att “jag vill inte döda någons glädje för musik”. D menade att spelglädjen till musik och elevens egna mål med deras gitarrspel kommer först. D jobbar för att skraddarsy lektionsupplägen så att eleven ska kunna känna att lektionerna är meningsfulla.

- **Finns det någonting mer du vill tillägga?**

Informant A och Informant B påpekade att man måste individanpassa för varje elev hur man lär ut tonplacering på gitarren, men att alla kan lära sig hur gitarren fungerar tonmässigt. De menade att det gäller att hitta en nivå för eleverna som varken är för lätt eller för svår.

Informant C var intresserad om våra tankar kring praktiska övningar och låtar som kan användas som komplement till materialet. När intervjun började lida mot sitt slut fick Informant C en spontan idé gällande att toner finns på flera ställen. Denne menade att man skulle kunna införa improvisation genom att ha ett lick med tre toner som kan flyttas runt på gitarrens greppbräda. Informanten menade att det har en ljudkaraktäristisk aspekt, eftersom samma toner kommer låta olika beroende på vilka strängar de spelas på.

Informant D ansåg att detta ämne inte är okänt för gitarrlärare, men att vi hade en god tanke med att ta fram ett material som fokuserar kring visualisering av gitarrhalsen. Informant D ansåg också att en målgrupp hade varit bra att fokusera på ifall materialet skulle utvecklas. Informant D tyckte inte det var tydligt vem materialet riktade sig till.

6.3. Portfölj

Nedan beskrivs resultatet för studiens två portföljer. Christoffers portfölj benämns som Portfölj 1 och Eriks portfölj som Portfölj 2.

Portfölj 1

När eleven förhöordes om ton- och oktavnamn och svarade uppmanades denne att titta i materialet och kontrollera. Hade eleven rätt så konstaterade denne detta efter att ha tittat i materialet. Hade eleven fel så rättade denne svaret efter att ha tittat i materialet.

Till en början spelades mest i första läget och efter ett tag började eleven hitta och förstå tonerna som ligger där. När eleven sedan fick i uppgift att spela samma sak i första läget fast på fler ställen på halsen samt namnge tonerna och ackorden i *Cherokee*, som sträcker sig över flera lägen, så använde eleven materialet och hittade rätt toner. Eleven sa att denne kunde identifiera samma visuella mönster när eleven spelade samma sak ur *Bag Of Sweets* fast mellan de strängar som är stämnda likadant, det vill säga de som är stämnda i rena kvarter.

Till en början uppmanades eleven till att titta i materialet för att hitta svaren, men för varje lektionstillfälle så började denne att självmant titta i det på de senare lektionerna av studien. Sista lektionen behövde inte eleven titta i materialet utan kunde svara direkt var det som spelats låg på olika ställen på halsen.

Vid sista tillfället frågades eleven vad denne tyckte om materialet. Eleven tyckte att materialet fungerar bra, men hade mer använt sig av örat för att hitta vid övande hemma. Eleven hade gärna sett att det fanns ett notsystem i materialet som visar var till exempel ettstrukna och tvåstrukna C finns i ett notsystem för att lättare och snabbare kunna hitta var de i sin tur ligger på gitarren. Eleven hade också tyckt att det hade varit bättre med större kontrastskillnad på sidan innehållandes stamtoner för att lättare kunna se, nu blir det mörk färg (mörkare blå prickar) mot mörk greppbräda. Denne tyckte att det syns betydligt tydligare på den sidan innehållandes härledda toner (ljusare röd mot mörk greppbräda).

Portfölj 2

Vid förhör av placering av stamtoner och härledda toner hade eleven materialet till hands för att kontrollera om svaret var rätt. Vid tillfälle tre fick eleven deduktivt komma fram till rätt svar, materialet fanns alltid till hands men eleven vill lista ut svaret själv.

Till en början kunde eleven nämna stamtonerna i det första läget och använde sig av ackordgrepp i det öppna läget för att göra detta. Allteftersom började eleven kunna nämna härledda toner med hjälp av ackord.

När eleven gjorde kopplingen mellan intervall och tonnamn gick det mycket lättare att hitta tonerna både i ett läge men också horisontellt på en sträng. Till en början var eleven osäker kring vilka stamtoner som hade ett helt eller halvt tonsteg mellan sig. Eleven tittade i materialet när den blev osäker och kunde således hitta rätt intervall.

Under det sista tillfället frågades eleven om materialet hade varit till hjälp samt vad eleven tyckte om materialet. Eleven uttryckte sig positivt kring materialet och hur det hade hjälpt denne att förstå och komma närmare sitt instrument. En sak som eleven anmärkte på var att det hade varit användbart och hjälpsamt ifall det hade funnits fler bilder samt om bilderna hade varit kopplade till klingande exempel och övningar. Bilderna gav lite för mycket information på en gång och det kunde bli överväldigande ibland tyckte eleven. Eleven sa att utan instruktioner hade det varit svårt att kunna orientera sig och veta hur denne skulle göra för att öka sin förståelse kring instrumentets tonplacering.

7. Diskussion och slutsats

I detta kapitel diskuteras metodernas resultat, litteraturen och slutligen ges förslag till vidare forskning inom studiens ämne.

7.1. Diskussion om metodernas resultat

Vi vill tydliggöra att vi inte ser enkätens resultat som en absolut sanning när det kommer till studiens första forskningsfråga: *Hur ser respondenterna i enkätstudien på visualisering av gitarrens greppbräda utifrån toner?*

Som tidigare nämnts av Bryman (2018), är bortfallet oftast stort vid enkätstudier. Vi ser inte de 115 respondenternas svar som ett facit på hur hela världens gitarrister tänker kring denna forskningsfråga. Vi frågar oss om resultatet hade blivit annorlunda om 115 andra respondenter hade valt att svara på denna enkät. Antagligen hade vi kunnat vänta oss olika svar då Bryman (2018), som tidigare nämnt, menar att det är troligt att det finns skillnader mellan de som väljer att svara och de som inte väljer att svara. Enkätstudien brister i det avseendet då vi, som tidigare nämnt, delade enkäten på Facebook och inte till ett bestämt antal personer. Vi vet således inte hur många som har valt att svara i förhållande till hur många som har sett enkäten. Hade vi skickat enkäten via mejl till ett bestämt antal personer hade vi således kunnat skicka ut påminnelser och troligtvis minskat bortfallet (Bryman, 2018). Även om dessa 115 svar inte ger oss en generell bild av vår forskningsfråga, har de ändå givit oss en intressant inblick hur en del gitarrister tänker kring detta ämne.

Som nämnt i resultatet av enkäten framgick det att respondenterna tenderade att visualisera gitarrhalsen utifrån mönster. Det mest tydliga exemplet på detta var att de nämnde *CAGED* (Castaliapub, 2017) som ett bra system för att lära sig att navigera på sitt instrument. Vi kan se problematik i detta eftersom vi bedömer att *CAGED* är ett bristfälligt system om det enbart är det man använder sig av utan någon kontext. Anledningen till detta är att första utgångspunkten i *CAGED*, som Kolb (u.å) nämner, är att man utgår efter de fem vanliga durgreppen som sedan kan transponeras. Utgångspunkten då blir att lära sig grepp och att tonmaterialet kommer i andra hand. Det blir lätt att man med sitt visuella minne ser till exempel ackord som mönster, som Lilliestam (1997) beskriver, och inte får någon förståelse

för vilka toner dessa innehåller. Likadant fungerar det verbala minnet där vi, enligt Lilliestam (1997), namnger olika saker och på så vis förklarar ett ackord utifrån ett annat ackords namn, till exempel om man spelar ett D-dur som barréackord förklaras det som ett D-dur med "C-durgreppet". Enligt oss kan det leda till att man som gitarrist blir låst i fingersättningsmönster och anpassar sin spelstil utifrån detta. Detta likt det Sudnow (1993) nämner, att om den musikaliska kontexten inte finns i åtanke finns det risk att man blir låst i ett speltekniskt och fingersättningsmässigt förhållningssätt. Detta kan då leda till att det taktila och motoriska minnet lagrar fingervägar i muskelminnet, men som sedan kan göra det svårt att spela det på ett annat sätt än det sätt man har programmerat in (Lilliestam, 1997). Det är just detta vi har upplevt hos gitarrelever vi har haft under åren.

Enligt resultatet av enkäten var det mer än hälften som tagit del av någon undervisning om ton- och oktavnamn på gitarrens greppbräda samt en övervägande majoritet som tagit del av material som handlar om ton- och oktavnamn på gitarrens greppbräda. Detta behöver dock inte betyda att de nödvändigtvis har förstått innebörden av det samt hur det ska användas, något som i så fall skulle kunna kopplas till det som Becker (1993) tar upp gällande lotsning. Vi tror att det kan vara fallet då det, trots att så många tagit del av ton- och oktavnamn på gitarren, var väldigt spritt i svaren gällande huruvida gitarristerna visualiserar gitarrhalsen utifrån toner, band eller mönster. I Pickow (1990) och Wayne (1998) ges ackord och skalor en kontext som kan bidra till en förståelse för hur skalor och ackord fungerar. I Wayne (1998) förklaras alla ackord med hjälp av ett ackorddiagram. I diagrammet ges fingersättning, tonnamn, oktavnamn och tonernas funktion i ackordet. Detta visar på en koppling till skalor då ackord är skaltoner som är spelade tillsammans i olika läggningar. I Pickow (1990) ges det flera exempel på hur och var skalor kan spelas. Pickow (1990) visar att vi inte behöver spela en skala från den lägsta tonen som går att spela på gitarren. Läsaren kan förstå att en skala är ett intervallbaserat mönster och kan spelas på många olika sätt på gitarren. Genom att ge läsaren mer kontext och koppling till musikteori menar vi att detta gynnar gitarrister i längden då detta bidrar till en djupare förståelse av musik.

Gällande huruvida respondenterna i enkäten visualiserade gitarren utifrån toner eller mönster samt om de tänkte utifrån toner eller band när de visualiserade den, svarade mer än hälften både och. För att kunna tillgodose allas behov tror vi att ett smart upplägg för ett undervisningsmaterial är något som täcker alla delar, det vill säga innehåller både noter, tabulatur och visuella mönster där ton- och oktavnamn presenteras. Vi tycker därför att

upplägget i både Noy (2021), Pisano (2021), Taylor (2018), Wakenius (2020), Wakenius (2021) och Stern (2020) är bra men skulle bli mer komplett tillsammans med vårt material för att täcka upp allt. På så vis kombineras ett traditionellt notationssystem och tabulatur (Gaare, 1997) med vårt material som redogör för gitarrens komplexitet gällande tondubbling (Rosenwinkel, 2020; Harrison, 2010).

Rosenwinkels (2020) masterclass liknar vårt material på så sätt att den ger en grundlig förklaring till hur gitarrhalsen är uppbyggd tonalt. "Fault line" (Bifogade anteckningar ur Rosenwinkel, 2020, s. 22-23), det vill säga hur en ton i en oktav kan dubbleras, är någonting som vi också har beskrivit i vårt material. Vi menar att förståelsen om detta kan vara en nyckel till att lära sig hur gitarren fungerar tonalt och på så sätt kunna navigera efter den. Detta är nämligen det som gör att gitarren skiljer sig från ett piano, någonting som även Informant B påpekade. Som nämnt i enkätredovisningen svarade några av respondenterna att deras mönstermässiga förhållningssätt framgår tydligare när de improviserar för att de ska kunna navigera på greppbrädan. Utifrån våra erfarenheter bedömer vi att detta är en brist på förståelse för instrumentet. Risken är att visuella mönster dikterar villkor för det som man som gitarrist spelar. Detta kan leda till att resultatet blir omusikaliskt, eftersom man då väljer att spela det som ligger lättast för fingrarna. Frågan är också om det behöver vara lättare att spela rent fingersättningsmässigt bara för att man förhåller sig till ett visst mönster? Rosenwinkel (2020) beskriver, som tidigare nämnt, olika tekniker för att spela horisontellt. Förslagsvis kan dessa tekniker leda till att man som gitarrist bli friare och inte låst i ett visst läge. På så sätt får man en bredare överblick över gitarrens greppbräda likt ett piano. Respondenterna svarade också i enkäten att det är viktigt att lära sig förstå gitarren utifrån många olika perspektiv. Rosenwinkels (2020) horisontella tekniker kan då vara ett av dessa. Visuella mönster kan man inte undvika att se, men man måste samtidigt ha en förståelse för de toner som dessa mönster innehåller. Tidigare har kopplingen mellan teknisk kunskap om ett instrument och en individs förståelse för musik visat sig vara sammanhängande (De Souza, 2017).

Det är också intressant att utvärdera studien utifrån ett schemateoretiskt perspektiv, eftersom Rostvall & West (1998) menar att det handlar om hur man tillägnar sig och utvecklar kunskap. Materialet kan ses utifrån olika schematyper. Först och främst omfattar materialet *kognitiva och begreppsliga schematyper*, eftersom det handlar om hur man lär sig förstå strukturer. Praktiskt sett innebär det att materialet kan lära elever att förstå greppbrädans

tonala konstruktion och hur den är strukturerad. Sedan omfattar det också *motoriska och kinestetiska schematyper*, då eleverna lär sig spela och känna gitarrens tonmaterial. Vår studie är inte inriktad till konstnärligt uttryck, då den handlar om att lära sig förstå gitarren praktiskt, men möjligtvis kan materialet kopplas till *emotionella och estetiska schematyper* eftersom med djup förståelse kan elever anamma ett mer musikaliskt förhållningssätt till sitt instrument. Vår studie uppmärksammar de hinder som finns med att spela gitarr. Med färre hinder kan elever också börja spela mer musikaliskt. I studien har vi också sett exempel på *sociala och existentiella schematyper*. Som både Informant A och Informant B menade i Intervju 1, är det också viktigt hur materialet lärs ut till elever. Kommunikationen mellan lärare och elev, enligt Informant A och Informant B, är viktig för att kunna befästa de musikaliska färdigheter som materialet tar upp.

Vi uppmärksammade att det skedde en brist i kommunikation gällande undervisningsmaterialet. Informanterna uppfattade materialet som en gitarrskola och bedömde således att det var svårtillgängligt. I Intervju 2 framkom det av Informant C att denne tyckte att materialet var tydligt, heltäckande samt teoretiskt väldigt överskådligt. Informanten tyckte särskilt mycket om den del av materialet där vi namngett prickarna på greppbrädan. Detta tror vi är ett bra moment att gå igenom med eleverna eftersom det är något väldigt tydligt visuellt att orientera sig efter. På så vis kan man med det visuella minnet koppla ihop detta med det verbala minnet (Lilliestam, 1997) för att namnge prickarna som man ser med tonnamn. Informant C tyckte dock att materialet var lite för teoretiskt och borde kompletteras med praktiska exempel. Vi har i inledningen skrivit att vi uppmanar att komplettera det med annat material för att få förståelse för varför det är viktigt och varför det behövs. Vi tycker inte att det ska användas separat för sig utan appliceras till annan typ av material, till exempel notläsning.

I Intervju 3 beskrev Informant D hur viktigt det är att information och övningar är kopplade till musik, "någonstans måste det mynna ut i musik". Att kunna förmedla ny information och samtidigt ha glädjen till musik med sig är något som Schenck (2000) beskriver som målprioriteringar. Musiken måste vara i fokus även om ny information och kunskap ska tas in av eleven. Detta faller också i linje med det Strandberg (2009) skriver om hur integrationen av de vetenskapliga begreppen med de vardagliga begreppen som redan är en del av elevens värld är en nyckel till att befästa ny kunskap. Användningen av musik som eleven gillar och

är intresserad av att lära sig kan vara en strategi för läraren att baka in ny information och spelteknik med spelglädje.

I Portfölj 1 framkom det att eleven vid sista tillfället snarare använt sig av sin hörsel istället för att titta i materialet. Detta menar vi kan kopplas till att denne använde sig av sitt auditiva minne (Lilliestam, 1997) för att hitta samma ton på fler än ett ställe. Genom att använda sitt visuella minne (Lilliestam, 1997) kunde eleven hitta var denne visste att tonen låg i ett annat läge för att sedan med hörseln kunna leta sig fram till rätt ton på ett annat ställe. I Portfölj 2 blev eleven intresserad av att på egen hand lista ut tonplaceringen på de olika gitarsträngarna. Detta kan tolkas som att eleven försöker att integrera det som Strandberg (2009) kallar de vetenskapliga begreppen med de vardagliga begreppen. Eleven var också intresserad av att få ut mer av materialet, vilket är något som våra intervjuinformanter också uttryckte. Detta skulle kunna vara något som kan tilläggas i det materialet vi har skapat eller användas för att skapa ett helt nytt material. Enligt eleverna i portföljestudierna finns det en relevans för denna typ av material, men det finns flera saker som kan förbättras, nämligen språket vi använder samt mer avskalade och tydligare exempel. Informanterna i våra semistrukturerade intervjuer ansåg också att det finns en relevans för ett material som liknar vårt. De var dock eniga om att de inte kan ge ut materialet som det är och de ansåg att målgruppen för materialet är förmodligen elever med en hög teoretisk kunskap och ett intresse för ämnet. Detta är ett missförstånd mellan oss och våra informanter. Orsaken till detta kan vara att vi inte var tillräckligt tydliga med materialets syfte vilket är att ge en översiktlig bild över gitarrens tonplacering, inget mer. Dock står det i inledningen i materialet att det ska fylla en komplementroll, att användas mer som ett facit och är inte ett övningsbaserat material med klingande eller speltekniska exempel.

7.2. Diskussion med litteraturen som utgångspunkt

Eftersom barns motivation, enligt McPherson (2006), påverkas av deras inställning tror vi att man som pedagog måste förhålla sig på olika sätt gällande att lära sig förstå greppbrädan. Förmodligen går det snabbare och enklare att lära sig det som ska spelas i olika sammanhang utifrån enbart givna mönster istället för att förstå hela greppbrädans uppbyggnad utifrån toner. Detta då det sistnämnda tar längre tid på grund av att det är mer information som behöver läras in, i synnerhet gällande gitarrens greppbräda eftersom samma ton återfinns på flera

ställen. De som McPherson (2006) benämner som *“maladaptive helpless-oriented”* (s. 336) kan möjligtvis gynnas av att till en början få undervisning utifrån mönster och tabulatur för att lättare komma igång med spelandet utan att behöva känna att utmaningen är för stor. Dock är de barn som lyckas uppnå och prestera på högst instrumentala nivå och upplever minst problem med sitt lärande, enligt McPherson (2005 i McPherson, 2006), de som väldigt tidigt utvecklar koordination från öga-till-öra-till-hand vid notläsning. För att lyckas med detta på gitarr menar vi att man behöver få undervisning och förståelse för greppbrädan utifrån toner och inte enbart mönster. Detta för att kunna till exempel läsa noter och översätta dessa till var de ska spelas på greppbrädan. Denna typ av undervisning skulle dessutom kunna vara gynnsamt för de som McPherson (2006) benämner som *“adaptive mastery-oriented”* (s. 336) som gillar att anstränga sig för att uppnå sina mål samt är fokuserade och jobbar hårt trots misslyckanden och svårigheter. Vi tror att det kan passa dem eftersom det tar tid och är omständigt att lära sig förstå hur greppbrädan är uppbyggd samt hitta samma toner på flera ställen. Med detta sagt är det relevant att ta upp lotsningsbegreppet som nämnts tidigare i litteraturkapitlet av Becker (1993) samt Zimmerman Nilsson (2009). Becker (1993) menar, som tidigare sagt, att det är viktigt att musklärare lär elever förstå musikens helhet.

Vårt material innehåller mycket information, som enligt informanterna i våra intervjuer, kan ta lång tid att lära sig, men enligt oss kan det ge elever en djupare kunskap om gitarrens tonala uppbyggnad. Med den förståelsen kan vi på så sätt undvika att elever lotsas i sin gitarrundervisning. Vi alla tre har varit vittne till att många gitarrlärare tar till enkla och snabba lösningar för att komma igång med att spela med sina elever. Orsaker till lotsning har i litteraturkapitlet tagits upp av Becker (1993) gällande tidsbrist, hänsyn till andra elever i en grupp eller att läraren inte har förstått att eleven saknar förkunskaper. Vi förstår att det kan vara utmanande att lära ut vårt undervisningsmaterial med tanke på dess omfattning och att man som lärare är begränsad av tid. Då lotsning kan ha sina fördelar i stunden, kan det också bli problematiskt på längre sikt eftersom elever inte får någon förståelse för vad de spelar. Det blir då lärares uppgift att, som Informant A och Informant B i Intervju 1 menade, introducera detta material steg för steg och utmana elever på ett sätt som varken är för lätt eller för svårt. Det kopplar vi till vad Strandberg (2009) menar med att ny kunskap måste ges tid till att integreras, samt vad Rostvall & West (1998) menar med hur scheman befästs genom upprepad erfarenhet.

I Green (2001) framkommer det att de intervjuade primärt lär sig via gehör. Detta är något som McPherson (2016) menar är otillräckligt och att det visuella spelar stor roll. Här tror vi det är viktigt att få undervisning i att även kunna koppla sitt auditiva minne till sitt visuella minne (Lilliestam, 1997), för att sedan koppla det till greppbrädan likt visuella utformningen i Noy (2021), Pisano (2021), Taylor (2018) och Wakenius (2020). Dock bedömer vi att detta inte är tillräckligt för att förstå greppbrädans komplexa uppbyggnad. Vårt material skulle kunna vara ett komplement att ha bredvid, på till exempel ett notställ, för att kunna namnge dessa mönster samt förstå funktionerna av dessa. I Wakenius (2021) och Stern (2020) förklaras mönstren med tonnamn, men även här tror vi att vårt material kan vara ett komplement för att ge en mer detaljerad förståelse, till exempel vilken oktav varje ton tillhör för att sedan kunna spela det på andra ställen på greppbrädan eller applicera det på notläsning.

En av enkätens respondenter svarade: "0-3-5 är ju detsamma som E-G-A, men då jag ofta spelar i andra stämningar än E standard så blir ju 0-3-5 oftast mer korrekt än att säga "Öppet E, öppet G, A powerchord" då man bytt tonart." Vi har i vår studie utgått från en gitarr som är stämd i standard och inte andra stämningar. Att förhålla sig till gitarrens toner utifrån siffror, som respondenten svarade, kan vara lättare för en gitarr som inte är stämd i standard. En koppling kan göras till det Gaare (1997) menar om behovet av andra system beroende på instrument. Detta kan även kopplas till det Lilliestam (1997) tar upp gällande att komma ihåg musik där vi ser en kombination av visuellt minne samt verbalt minne. Det visuella minnet i form av att gitarristen ser var på halsen mönstret spelas samt det verbala minnet i form av att denne namngivit detta mönster, i detta fall 0-3-5. Respondenten verkar vara medveten om att E-strängens toner heter E (0), G (3) och A (5) på en gitarr som är stämd i standard. Denne spelar dock i många andra stämningar vilket medför att tonerna kommer förändras, det vill säga att till exempel tonen G kommer inte längre att befinna sig på tredje bandet. Dock kvarstår bandnumren oavsett stämning. Band nummer tre kommer alltid att vara just band nummer tre. Ett system baserat på siffror, det vill säga bandnummer, skulle kunna lämpa sig bättre i en situation som denna.

Harrison (2010) och Rosenwinkel (2020) beskriver båda gitarrens komplexa uppbyggnad där en ton i en oktav kan spelas på flera olika ställen. Harrison (2010) beskriver vidare att gitarren är stämd i rena kvarter förutom mellan G- och B-strängen, där intervallet istället blir en stor ters. Det visuella mönstret kommer därför att se annorlunda ut jämfört mot om något spelas enbart på de strängar som är stämde i samma intervall där mönstret blir likadant. Detta

framkom i Portfölj 1 där eleven kunde identifiera samma visuella mönster när samma sak spelades fast mellan de strängar som är stämde i rena kvarter. Vi tror att det är bra att öva till exempel skalor och melodier samt bli medveten om och förstå detta sätt då det, precis som Moreno (u.å.) och Rogers (u.å.) säger, gör att man som gitarrist blir tekniskt fri och inte låst i positioner. Detta kan även kopplas till det som framkom av Informant C i Intervju 2 gällande att koppla det till ljudkaraktär, det vill säga att samma sak kommer låta olika beroende på vilken/vilka strängar som används. Att spela samma sak på så många olika ställen som möjligt på greppbrädan bedömer vi vara ett bra och konkret tillvägagångssätt att, likt det McPherson (2005 i McPherson, 2006) menar, koppla koordination från öga-till-öra-till-hand.

7.3. Förslag på vidare forskning

En av de största faktorer vi inte tog med i utformningen av vår studie var hur gitarrister av olika genrer ser på gitarrhalsen och hur de visualiserar tonplaceringen. Vi utgick enbart från gitarrens greppbräda utan att ta med detta perspektiv i vår undersökning. Även om detta skulle kunna ses som en brist kan det likväl resultera i fler intressanta frågor. Vi var nyfikna på hur det kommer sig att tonplacering och visualisering, enligt vår erfarenhet, inte är en stor del av gitarrundervisning, samt huruvida både elever och lärare tycker det är relevant eller ej. I fortsatt forskning kring detta ämne skulle vi gärna vilja se hur genre kan påverka en gitarrists syn på detta och huruvida speltekniska aspekter också har ett inflytande då de kan vara genrespecifika.

7.4. Slutsats

Undervisningsmaterialet är relevant för gitarrundervisning, men det behövs individanpassas utefter varje elev. I den form som materialet är utformat nu är det mer lämpat för elever som har kommit längre i sin utveckling och har grundläggande kunskaper för hur gitarren är uppbyggd eller för elever som generellt sett är nyfikna av att vilja lära sig förstå gitarren. För elever på lägre nivå är det alldeles för omfattande och skulle i så fall behöva brytas ned i ytterligare mindre och mer avskalade delar. Undervisningsmaterialet hade varit bättre om det även hade innehållit klingande exempel och övningar. Trots att vi skrivit i början att det ska

kombineras med annat material och inte stå för sig verkade detta missats av samtliga och där borde vi informerat tydligare om detta i inledningen av undervisningsmaterialet.

Hur läran om gitarrens tonplacering bör individanpassas kopplar vi också till de svar vi har fått från enkäten, då svaren visade att respondenterna hade relativt olika erfarenheter av hur de hade tagit till sig detta ämne. Många hade tagit del av undervisning och material gällande ton- och oktavnamn, men de övriga svaren gällande hur de tänkte utifrån toner eller mönster var spridda. Vår slutsats utifrån enkäten är därför att de tagit del av detta ämne men inte förstått det eller att de tagit del av det men sedan låtit bli att använda sig av det.

Utifrån portföljstudiernas resultat fungerar materialet när det individanpassas till elever som har spelat ett tag och har en viss förståelse för hur gitarren är uppbyggd samt vill lära sig och förstå mer om det.

8. Referenslista

Becker, M. (1993). *Instrumental musikundervisning och "lotsning"*. Ett metodiskt problem. I skriftserien Forskning och utveckling nr 1993:1. Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.

Bryman, A. (2018). *Samhällsvetenskapliga metoder* (3 uppl.). Liber.

Castaliapub. (2017, 29 december) . *Origin of the C-A-G-E-D System*. Hämtad 2022-04-28 från

<https://www.castaliapub.com/origins-of-the-c-a-g-e-d-system/>

De Souza, J. (2017). *Music at Hand: Instruments, Bodies, and Cognition*. Oxford University Press. Hämtad 2022-05-08 från

<https://oxford-universitypressscholarship-com.ludwig.lub.lu.se/view/10.1093/acprof:oso/9780190271114.001.0001/acprof-9780190271114>

Gaare, M. (1997). Alternatives to traditional notation. *Music Educators Journal*, 83 (5), 17-23.

<https://www-jstor-org.ludwig.lub.lu.se/stable/3399003?seq=1>

Green, L. (2001). *How popular musicians learn*. Ashgate.

Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (1994). *Competing paradigms in qualitative research*. In N. K.

Harrison, E. (2010). Challenges Facing Guitar Education. *Music Educator's Journal*, 97 (1), 50-55.

<https://www-jstor-org.ludwig.lub.lu.se/stable/40960178?seq=5>

Heiling, G. (2002). Om aktionsforskning. *Lärarytbildningen i musik, Musikhögskolan i Malmö*, 1-8.

Kolb, T. (u.å). *Break Out of Your Box with the CAGED System*. Hämtad 2022-03-21 från <https://www.guitarplayer.com/lessons/break-out-of-your-box-with-the-caged-system>

Lilliestam, L. (1997). *Att spela på gehör*. Hämtad 2022-05-04 från <https://docplayer.se/8079258-Att-spela-pa-gehor-lars-lilliestam.html#:~:text=Lars%20Lilliestam,-SHARE&text=4%20STM%201997%3A1%20Att,texterna%20och%20inte%20alls%20musik>
[en](#)

McPherson, G. (2006). Playing an Instrument. I G. McPherson (Red.), *The Child as Musician. A Handbook of Musical Development* (s. 331-351). Oxford Press.

McPherson, G., & Hallam, S. (2016). Musical Potential. I I. Cross, S. Hallam & M. Thaut (Red.), *The Oxford Handbook of Music Psychology* (2 uppl., s. 433-448). Oxford University Press.

Moreno, M. (My Music Masterclass). (u.å.). *Mike Moreno Guitar Masterclass Series* [Film]. My Music Masterclass.

Noy, O. (2021). *Inside Outside Guitar Soloing*. Fundamental Changes.

Pickow, P. (1990). *Ackordboken för gitarrfodralet*. Air Chrysalis.

Pisano, J. (2021). *Jazz Guitar Comping Masterclass*. Fundamental Changes.

Rogers, A. (My Music Masterclass). (u.å.). *Adam Rogers Technical Studies* [Film]. My Music Masterclass.

Rosenwinkel, K. (Kurt Rosenwinkel). (2020). *Masterclass III: Guitar Technique and Improvisation (A 3-hour video presentation by Kurt Rosenwinkel (MP4) and a handwritten booklet containing guitar arrangements, voicings and exercises (PDF))* [Film]. Heartcore Records.

- Rostvall, A & West, T. (1998). *Handlingsutrymme: Om utvecklingsarbete i musikundervisning*. KMH förlag.
- Schenck, R. (2000). *Spelrum - en metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger*. Bo Ejeby förlag.
- Stern, M. (2020). *Altered Scale Soloing For Jazz Guitar*. Fundamental Changes.
- Strandberg, L. (2009). *Vygotskij i praktiken. Bland plugghästar och fusklappar*. Studentlitteratur.
- Sudnow, D. (1993). *Ways of the Hand: The organization of improvised conduct*. MIT Press.
- Taylor, M. (2018). *Beyond Chord Melody*. Fundamental Changes.
- Vetenskapsrådet. (2002). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Hämtad 2022-05-04 från https://lincs.gu.se/digitalAssets/1268/1268494_forskningsetiska_principer_2002.pdf
- Wakenius, U. (2020). *Oscar Peterson Licks For Jazz Guitar*. Fundamental Changes.
- Wakenius, U. (2021). *Bebop Saxophone Licks For Jazz Guitar*. Fundamental Changes.
- Wayne, C. (1998). *Guitar Studies Chords*. Second Floor Music.
- Wetterholm, H. (2001). *En bildpedagogisk studie: lärare undervisar och elever gör bilder*. Institutionen för pedagogik, Lärarhögskolan.
- Wiklund, U. (1996). *Portföljen - en modell för utvärdering av musikutbildning*. KMH förlag.
- Zimmerman Nilsson (2009). *Musiklärarens val av undervisningsinnehåll - En studie om musikundervisning i ensemble och gehörs- och musiklära inom gymnasieskolan*. Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet.

9. Bilagor

Här finns samtliga av arbetets bilagor.

9.1. Samtyckesblankett för intervju



MUSIK-
HÖGSKOLAN
I MALMÖ

Datum

Samtycke till medverkan i examensarbete

Vi heter Erik Wygler, Axel Erixon och Christoffer Cederstrand. Vi studerar sista terminen på ämneslärarutbildningen och kommer att ta examen i slutet av maj. Vi har inhämtat skolans godkännande till att genomföra studien. Examensarbetet handlar om utvecklande av ett visualiseringsmaterial kring gitarrens tonplacering. Studiens syfte är att undersöka om ett material av detta slag har relevans i gitarrundervisning och vi kommer därför att göra intervjustudier, som är fokus för vår materialinsamling, utifrån ett material vi har tagit fram för att lättare kunna navigera sig på greppbrädan utifrån tonnamn.

Dokumentationen kommer att gå till på så vis att intervjuerna spelas in med mobiltelefon för att sedan transkriberas av oss. Vi tre samt handledare och examinator är de enda som kommer att ha tillgång till inspelningen. Intervjun kommer ta cirka 30 till 40 minuter.

Du som deltagare kommer att vara anonym. Den enda personuppgift vi kommer att använda är ljudupptagning av intervjun. Yrkesroll inom den skolform du undervisar i kommer att publiceras, men utan att på något vis kunna identifiera vem du är.

Allt insamlat material, personuppgifter samt samtyckesblanketterna förvaras oåtkomligt på Musikhögskolan i Malmö.

Vi förhåller oss till [Vetenskapsrådets forskningsetiska principer](#) på följande vis:

- medverkan baseras på samtycke och detta samtycke kan när som helst återkallas. Alla som tillfrågas har alltså rätt att tacka nej till att delta, eller (om de först tackar ja) rätt att avbryta sin medverkan när som helst, utan några negativa konsekvenser.
- deltagarna kommer att avidentifieras i det färdiga arbetet.
- materialet kommer enbart att användas för aktuell studie och kommer att förstöras när denna är examinerad.

.....

Studentens underskrift och namnförtydligande

Kontaktuppgifter till student (tfn nr, e-mail):

.....

Ansvarig handledare på Musikhögskolan i Malmö:

.....

Härmed samtycker jag till att medverka i ovan beskrivna examensarbete, samt bekräftar att jag tagit del av informationen om Musikhögskolan i Malmös behandling av personuppgifter, och [Vetenskapsrådets forskningsetiska principer](#), som säger att

- medverkan baseras på samtycke och detta samtycke kan när som helst återkallas. Alla som tillfrågas har alltså rätt att tacka nej till att delta, eller (om de först tackar ja) rätt att avbryta sin medverkan när som helst, utan några negativa konsekvenser.
- deltagarna kommer att avidentifieras i det färdiga arbetet.
- materialet kommer enbart att användas för aktuell studie och kommer att förstöras när denna är examinerad.

Namn:.....

Namnförtydligande:.....

Dagens datum:.....

9.2. Samtyckesblankett för portfölj



MUSIK-
HÖGSKOLAN
I MALMÖ

Datum

Samtycke till medverkan i examensarbete

Vi heter Erik Wygler, Axel Erixon och Christoffer Cederstrand. Vi studerar sista terminen på ämneslärarutbildningen och kommer att ta examen i slutet av maj. Vi har inhämtat skolans godkännande till att genomföra denna studie. Examensarbetet handlar om utvecklande av ett visualiseringsmaterial kring gitarrens tonplacering. Studiens syfte är att undersöka om ett material av detta slag har relevans i gitarrundervisning och vi kommer därför att göra portföljstudier, där vi testar det material vi har skapat för att undersöka huruvida det fungerar i praktiken.

Dokumentationen av studien kommer att gå till på så vis att varje tillfälle vi använder vårt material, vilket är fyra till fem gitarrlektioner med en av våra elever, ska vi utvärdera varje tillfälle. I denna utvärdering så kommer vi svara på frågor kring lektionstillfället, t.ex huruvida materialet uppfyller sitt syfte, vårt egna upplägg samt planeringen av lektionerna.

Du som deltagare kommer att vara anonym. Inga personuppgifter kommer att samlas in i denna studie. Du som deltagare i denna portföljstudie kommer inte på något vis kunna bli identifierad.

Allt insamlat material, personuppgifter samt samtyckesblanketterna förvaras oåtkomligt på Musikhögskolan i Malmö.

Vi förhåller oss till [Vetenskapsrådets forskningsetiska principer](#) på följande vis:

- medverkan baseras på samtycke och detta samtycke kan när som helst återkallas. Alla som tillfrågas har alltså rätt att tacka nej till att delta, eller (om de först tackar ja) rätt att avbryta sin medverkan när som helst, utan några negativa konsekvenser.
- deltagarna kommer att avidentifieras i det färdiga arbetet.
- materialet kommer enbart att användas för aktuell studie och kommer att förstöras när denna är examinerad.

.....

Studentens underskrift och namnförtydligande

Kontaktuppgifter till student (tfn nr, e-mail):

.....

Ansvarig handledare på Musikhögskolan i Malmö:

.....

Härmed samtycker jag till att medverka i ovan beskrivna examensarbete, samt bekräftar att jag tagit del av informationen om Musikhögskolan i Malmös behandling av personuppgifter, och [Vetenskapsrådets forskningsetiska principer](#), som säger att

- medverkan baseras på samtycke och detta samtycke kan när som helst återkallas. Alla som tillfrågas har alltså rätt att tacka nej till att delta, eller (om de först tackar ja) rätt att avbryta sin medverkan när som helst, utan några negativa konsekvenser.

- deltagarna kommer att avidentifieras i det färdiga arbetet.
- materialet kommer enbart att användas för aktuell studie och kommer att förstöras när denna är examinerad.

Vårdnadshavares namn:.....

Vårdnadshavares namnförtydligande:.....

Namn:.....

Namnförtydligande:.....

Dagens datum:.....

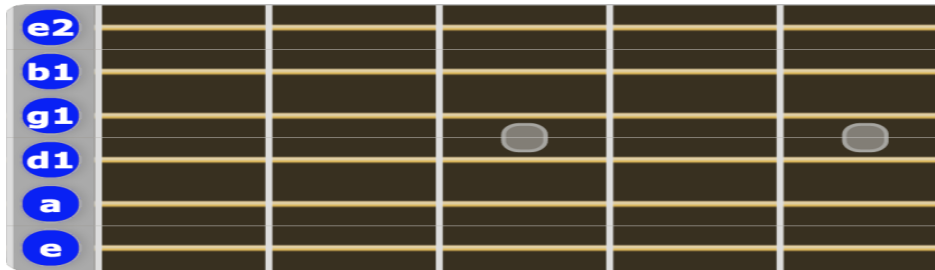
9.3. Undervisningsmaterial

En karta till gitarren

Inledning

Detta är ett material som är framställt med intentionen att ge gitarrister en bättre förståelse för gitarrens symmetri, oktav-omfång och tonplacering. Anledningen till att vi valde att skapa ett sådant material är våra erfarenheter med gitarrelever på olika nivåer, i olika skolformer samt upplevelser från när vi själva har försökt avkoda gitarren. Materialet är tänkt att fungera som en karta för gitarrister och tanken är också att det ska vara formbart till olika typer av undervisning. Det ska också nämnas att vi har skrivit oktavbeteckningarna i åtanke med hur vi läser noter på gitarr då gitarr klingar en oktav lägre än den noteras. Det krävs en kunskap om grundläggande musikteori för att kunna förstå vad vi menar i materialet. Vi använder oss av musikteoretiska termer som vi inte går igenom här vad det de innebär, eftersom vi vill hålla materialet specifikt till att hitta tonerna på gitarrhalsen. Vi uppmanar dock att komplettera det med annat material som musikteori, etyder och andra gitarrskolor med notation innehåller musikaliska exempel att applicera vårt material på.

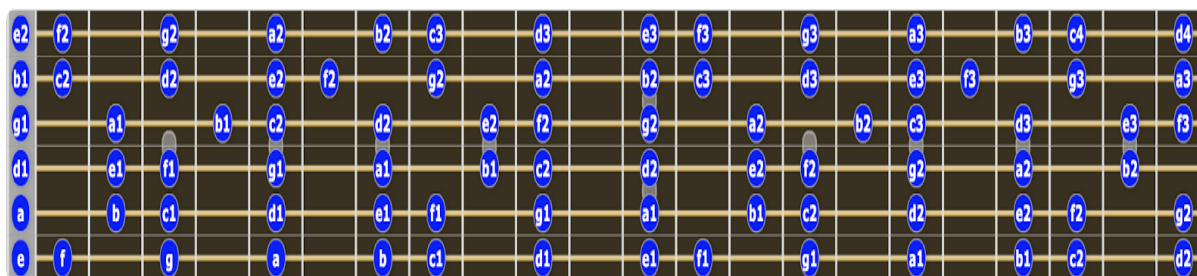
Gitarrens öppna strängar



- Gitarrens strängar sträcker sig två oktaver från lilla E (e) till tvåstrukna E (e2).

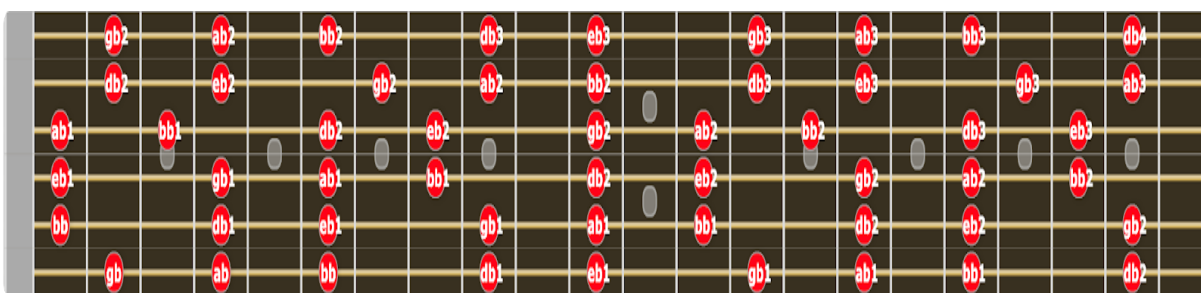
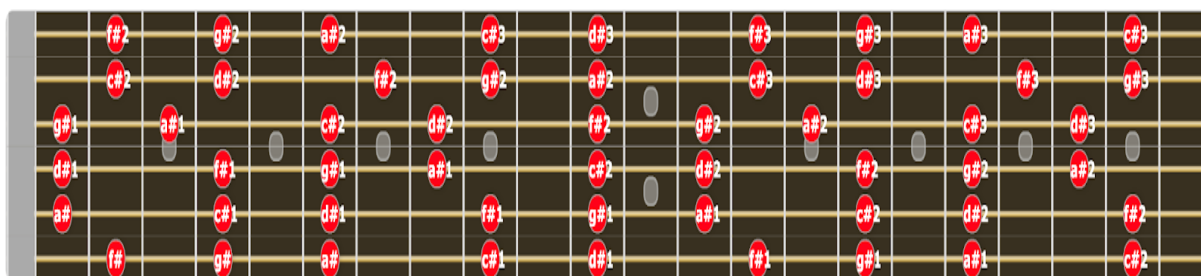
Stamtoner på gitarren med oktavnamn

- I detta exempel kan vi se alla stamtoner på en gitarr med 22 band samt lösa strängar. Stamtonerna motsvarar alla vita toner på ett piano, det vill säga inga förtecken. Stamtonernas placering efter det 12:e bandet är densamma förutom att den högsta tonen är d4 på den första strängen. Vi har i valt att ha blå färg för stamtoner.

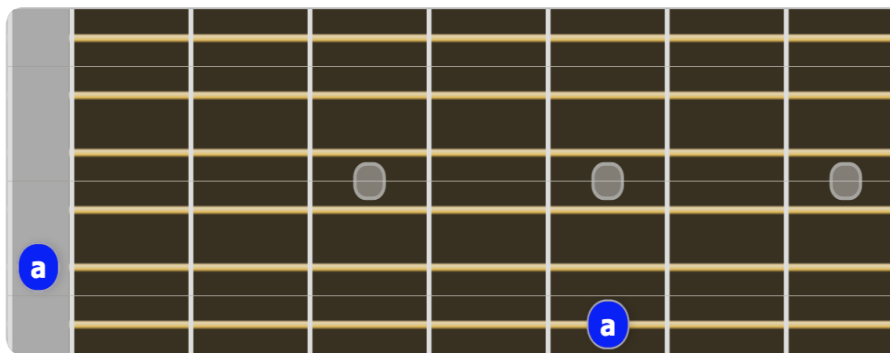


B- och korsförtecken

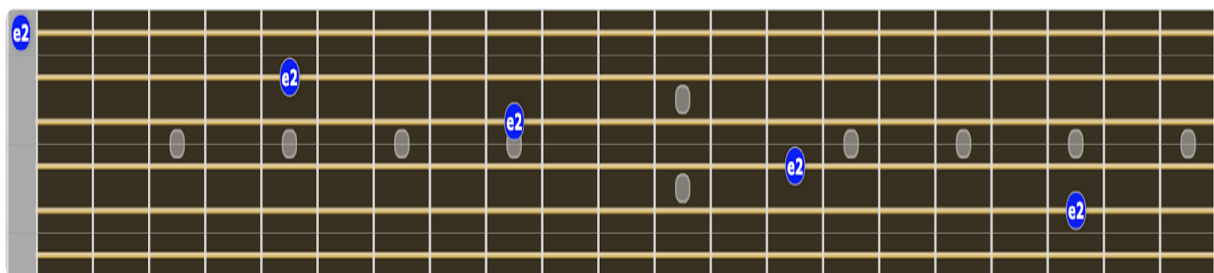
- I dessa två exempel så kan vi se alla toner med både b- eller korsförtecken. Dessa toner är inte stamtöner utan är sänkta eller höjda stamtöner och kallas härledda toner. Höjda stamtöner skrivs med ett #-tecken och sänkta stamtöner skrivs med ett b-tecken. Vi har valt röd färg för tonerna med be- eller korsförtecken.



Dubbling av toner



- Om vi rör oss från lös mörkaste E-sträng (lilla E, e) upp till femte bandet landar vi på tonen A (lilla A, a). Lägga märke till att denna ton (lilla A, a) är exakt samma ton i samma oktav som på den lösa strängen över. Nu börjar vi utforska en av gitarrens stora utmaningar: toner kan dubblas, det vill säga att samma ton i samma oktav kan spelas på flera olika ställen över gitarrens greppbräda. Jämfört med ett piano, där en ton i en specifik oktav enbart kan spelas på ett ställe, kan på gitarren de flesta toner i samma oktav spelas på flera olika ställen.



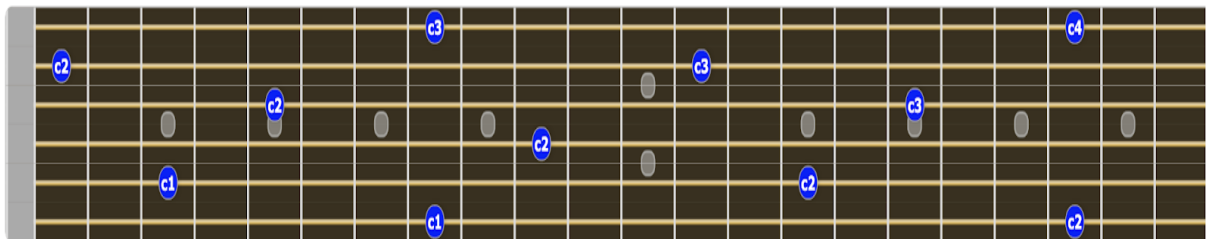
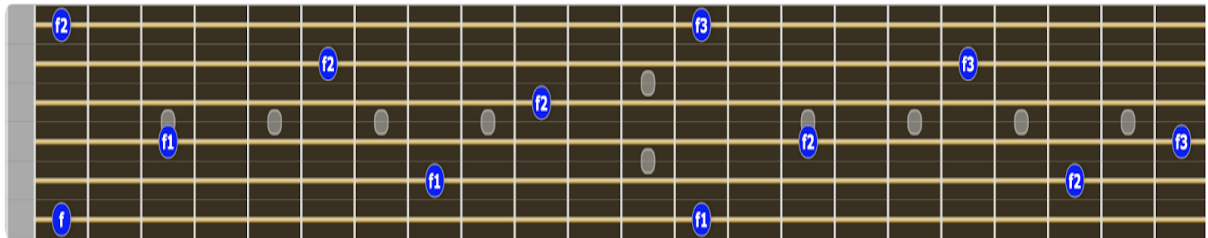
- Om vi spelar den lösa höga E-strängen (tvåstrukna E, e2) kan vi se att denna ton i denna oktav kan spelas på fem olika ställen på gitarrens greppbräda.



- Det finns dock vissa toner på gitarrens greppbräda som inte kan dubbleras. De är de fem lägsta tonerna på mörkaste E-strängen (e, f, f#, g, g#) samt de fem högsta tonerna på ljusaste E-strängen (a#3, b3, c4, c#4, d4).

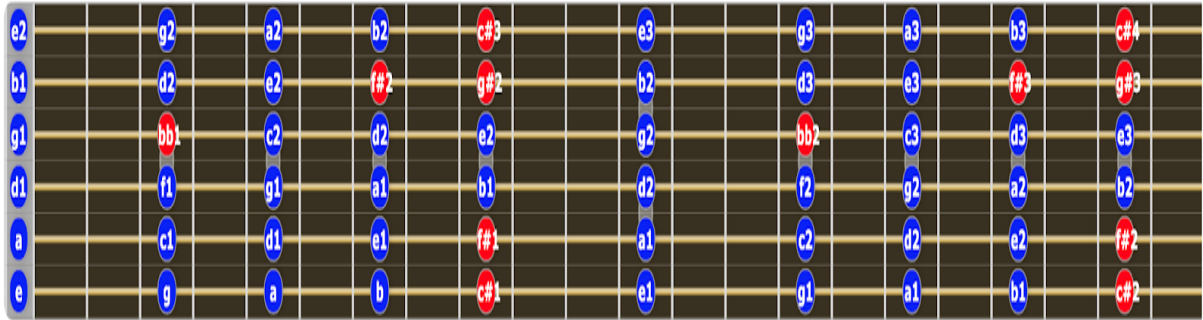
Enskilda toner på greppbrädan

- Här följer två bilder med enskilda toner på greppbrädan. I exemplen finns två greppbrädor med tonerna F och C. Till en början kan det se ut som två helt olika mönster, men tittar vi efter noggrannare så ser vi att mönstret i själva verket är detsamma. Tittar vi på greppbrädan med tonerna F så följer ett mönster från första band, där tonen f befinner sig på mörka E-strängen och tonen f2 på ljusa E-strängen. Tittar vi greppbrädan med tonerna C så börjar samma visuella mönster från åttonde band eftersom att tonen C förekommer först på åttonde band på E-strängarna.



Ton och oktavnamn på banden med prickar

- På gitarrhalsen så finns det en del band som har prickar. Eftersom dessa är enkla att se dessa så är det bra att lära sig namnen på tonerna som finns där. Prickarna finns på band 3, 5, 7, 9, 12, 15, 17, 19 och 21. Tonerna på 12:e band har samma tonnamn som de lösa strängarna men klingar en oktav högre. De lösa strängarna bör därför också ses som en del i detta, trots att de saknar prick. Vi får då två stycken grupper: 0, 3, 5, 7, 9 och 12, 15, 17, 19, 21 (samma tonnamn som första gruppen fast en oktav upp).
- Om vi tittar på greppbrädan nedan så ser vi att avståndet från de lösa strängarna till första prickken (3:e band) är en liten ters (L3). Avståndet sedan från prick till prick är en stor sekund (S2) fram till avståndet mellan fjärde prickken (9:e band) och femte prickken (12:e band) som är en liten ters igen. Sedan börjar mönstret om igen från andra gruppen (samma tonnamn fast en oktav upp från första gruppen). Grupperna ger då ett mönster intervaller som blir L3-S2-S2-S2-L3.
- Notera även att på varje band med prick, även lösa strängarna, så täcks toner från tre oktaver. T.ex. 5:e band = en ton från lilla oktaven (a), två toner från första oktaven (d1, g1) och tre toner från andra oktaven (c2, e2, a2) samt 12:e band = två toner från första oktaven (e1, a1), tre toner från andra oktaven (d2, g2, b2) och en ton från tredje oktaven (e3). Här följer de inte ett symmetriskt mönster över halsen, men varje band kommer innehålla toner från tre olika oktaver, så var noga med att lära dig både rätt tonnamn och oktav.



- Avståndet sedan från prick till prick är en stor sekund (S2) fram till avståndet mellan fjärde pricken (9:e band) och femte pricken (12:e band) som är en liten ters igen. Sedan börjar mönstret om igen från andra gruppen (samma tonnamn fast en oktav upp från första gruppen). Grupperna ger då ett mönster intervaller som blir L3-S2-S2-S2-L3.
- Notera även att på varje band med prick, även lösa strängarna, så täcks toner från tre oktaver. T.ex. 5:e band = en ton från lilla oktaven (a), två toner från första oktaven (d1, g1) och tre toner från andra oktaven (c2, e2, a2) samt 12:e band = två toner från första oktaven (e1, a1), tre toner från andra oktaven (d2, g2, b2) och en ton från tredje oktaven (e3). Här följer de inte ett symmetriskt mönster över halsen, men varje band kommer innehålla toner från tre olika oktaver, så var noga med att lära dig både rätt tonnamn och oktav.

Alla gitarrens toner och oktavnamn

- Detta är alla toner som finns på en gitarr med 22 band. Det totala oktavomfånget blir nästan 4 oktaver. Tonplaceringen är den samma från det 12:e bandet till det 22:a som lös sträng till 10:e bandet, men tonhöjden är annorlunda samt den högsta tonen är inte e4 utan d4.

