



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Verklighetsförankrad elgitarrundervisning –
vad yrkesverksamma musiker och pedagoger anser att en elgitarrist
bör kunna

Alexander Goldmann

Inriktning: LAU370

Handledare: Jan Eriksson

Examinator: Monica Lindgren

Rapportnummer: VT11-6110-09

Abstract

Examensarbete inom lärarutbildningen

Titel: Verklighetsförankrad elgitarrundervisning – vad yrkesverksamma musiker och pedagoger anser att en elgitarrist bör kunna

Författare: Alexander Goldmann

Termin och år: VT 2011

Kursansvarig institution: Sociologiska institutionen

Handledare: Jan Eriksson

Examinator: Monica Lindgren

Rapportnummer:

Nyckelord: Elgitarr, kulturskola, estetiska programmet, undervisning, teknik, gehör, sound, klangfärgsgehör.

Sammanfattning

Examensarbetet har som frågeställning vad yrkesverksamma elgitarrister och elgitarrpedagoger anser att en elgitarrist bör kunna för att spela i ensemble. Undersökningen har gjorts med en enkät som riktade sig till fyra yrkesverksamma musiker samt till fyra elgitarrpedagoger. Resultatet visar att det finns ett konsensus kring vissa kunskaper och egenskaper som elgitarristen bör kunna eller ha för att medverka i ensembleverksamhet i flera olika genrer. Gehör i allmänhet och klangfärgsgehör kopplat till sound i synnerhet framträder tydligast, men även ackordkunskap inom framförallt vis- och barréackord samt personliga egenskaper som ödmjukhet, framåtanda och förmåga till struktur. Notkunskap framstår som ej nödvändigt förutom i vissa enstaka situationer eller vid ansökan till högre musikutbildning. Uppsatsens frågeställning kan således delvis besvaras positivt och detta ger elgitarrpedagogen underlag för att bredda sin undervisning mot gehörsträning och soundmedvetenhet (klangfärgsgehör) och dessutom till att inte enbart ägna sig åt ren instrumentalundervisning utan även åt en nog så viktig dialog med eleven om vad det innebär att vara musiker och vilka egenskaper som efterfrågas för att få speljobb.

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
2. Syfte och frågeställning	2
3. Bakgrund och centrala begrepp	3
3.1 Teknik	3
3.1.1 Elgitarrens fysiska delar	3
3.1.2 Ergonomi	4
3.1.3 Stämning	4
3.1.4 Plektrumteknik	4
3.1.5 Legatospel – hammer on och pull-off	5
3.1.6 Slide	5
3.1.7 Dämpning	5
3.1.8 Bending	6
3.1.9 Vibrato	6
3.1.10 Öppna ackord, barréackord och kvintackord	6
3.1.11 Övriga tekniker	7
3.2 Gehör	7
3.2.1 Tonhöjdsgehör	8
3.2.2 Klangfärgsgehör	8
3.3 Vad är kunskap?	9
3.4 Minne	10
3.5 Noter och tabulatur	11
3.6 Kursplaner	13
4. Metod och material	14
4.1 Val av respondenter samt presentation av dessa	15
4.2 Bortfall	17
5. Resultat	18
6. Diskussion	26
7. Referenser	31
8. Bilaga 1. Frågeformulär till <i>Verklighetsförankrad elgitarrundervisning</i> .	
9. Bilaga 2. Enkät	

1 Inledning

“When I was young, I wanted to play as fast as possible. I compared the ability to play fast with cars – if a car can do 100 miles per hour, it can obviously do 10 miles per hour. I thought that the ability to play fast also meant an ability to play slow. Later, I unfortunately realized that this was wrong” (Don Mock citerad i Johansson 2002:13).

Under min första tid som elgitarrlärare på gymnasietets estetiska program upplevde jag att många av mina elever hade väl utvecklade tekniker inom små specialområden som är specifika för instrumentet och som endast används i ett fåtal genrer, som t.ex. tapping och sweeping. Däremot saknade de förmåga att spela en låt efter vanlig ackordskiss (dels för att de inte hängde med på pappret, dels för att de inte kunde spela många av ackorden), kunde inte spela skalor utöver den mollpentatoniska (i A endast) och hade obefintlig notkunskap. Jag var förbluffad, hur skulle de klara sig i ett ensemblesammanhang? Det fick mig till att fundera över om det finns praktiska och teoretiska kunskaper som varje elgitarrist bör ha och om det inte var min skyldighet att se till att mina elever fick med sig dessa kunskaper. Det har alltid varit min övertygelse att gitarrlärarens uppgift på gymnasiet är att ge studenterna verktyg för fortsatt musicerande oavsett genre, och jag får också stöd för detta i Lpf94 som säger: ”Genom studierna ska eleverna skaffa sig en grund för livslångt lärande” (Skolverket, 2000). Som tonåring kanske man är helt insnöad på en viss genre eller teknik, men senare i livet kan musikpreferenser och behov ändras och då är det viktigt att ha en bred grund att stå på.

Jag kom, utifrån min musikaliska bakgrund och mitt egna musicerande, fram till att det var vissa ackord, skalor och olika tekniker som jag ansåg vanligt förekommande inom flera olika genrer och som därför borde vara viktiga att lära sig för fortsatt musicerande efter gymnasiet. Jag började fundera på att skriva en elgitarrbok, ett sorts överlevnadskit för aktiva elgitarrister, som skulle innehålla det rent praktiska (ackord, skalor, tekniker, etc) samt även en del tankar om elgitarrspel i ensemble. Hösten 2008 lyckades vi på gymnasiet boka in en workshop med Janne Schaffer, en elgitarrist som medverkat i otaliga sammanhang, både på skiva och scen. Jag började fundera kring vad det var som gjorde att just Janne Schaffer blev en av de mest anlitade studiogitarristerna under 70- och 80-talen och kopplade samman detta med mina tankar kring vad en elgitarrist bör kunna. Janne Schaffer är också berömd för sin ödmjukhet och jag tror att stor del av hans framgång ligger häri; därför ville jag även inkludera tankar kring hur man bör bete sig som musiker för att fungera väl i grupp och vad för sorts egenskaper som kan vara meriterande för att bli anlitad som musiker.

Då det i samma veva började kännas angeläget att ta tag i examensarbetet, som ej blev fullbordat då jag lite väl tidigt fick min första anställning, kändes det naturligt och angeläget att koppla det till detta.

Elgitarrundervisning är en relativt ny företeelse med vag grund att stå på. Det råder brist på undervisningsmaterial och många lärare skapar sitt eget. Dessutom är instrumentet till stor del gehörsbundet och många duktiga elgitarrister är idag självlärda genom den uppsjö av tabulatur som finns tillgänglig på nätet. Detta medför att det inte är självklart vad elgitarrläraren ska lära ut till sin elev. Grim och Lydén (2006) berör detta och tar även upp ytterligare en anledning till bristen på undervisningsmaterial; nämligen att rockmusiken som dagens undervisning bygger på är så föränderlig och därför kan det vara svårt att hitta hållbart material. Detta medför vidare att ”innehållet i en elgitarrlektion kan skilja sig väldigt mycket beroende på vilken lärare som håller i undervisningen” (Grim & Lydén, 2006:5).

Elgitarren är också ett nytt instrument i ett musikhistoriskt perspektiv och framför allt i undervisningssammanhang, men det är intressant att se steget längre; hela musikundervisningen har gradvis förändrats och inte heller i ämnet musik är det självklart vad man ska undervisa. Även där skapar lärarna mer och mer sitt eget material. I en intervju i Josephson (2009) belyses hur detta påverkar grundskolan:

Hur är det då med läromedel [i musik] idag? De finns nästan inte, säger [Tommy Srandberg]. Inte om jag jämför med mängden som producerades på 60- 70-talet, från Sveriges Radio och Utbildningsradion och Rikskonserter, som alla gjorde undervisningsmaterial för musik, och fortbildningsmaterial för lärare. Vid tiden för Lgr80 har de läromedlen ersatts av musikförlagens sångantologier, som Vispop eller Hits 90. Och idag även av Internet, där man kan hitta sångtexter och ackord och tabulaturer. (Katarina Josephson, 2009)

Denna brist på läromedel kan göra det svårt för elgitarrpedagogen att välja vad som ska läras ut och vad som bör prioriteras. Om pedagogens avsikt är att ge eleven verktyg för fortsatt lärande och fortsatt musicerande, så är en viktig utgångspunkt vad för slags kunskaper och egenskaper som kan krävas eller förväntas i de olika ensemblesammanhang eleven kan tänkas delta i i framtiden.

2 Syfte och frågeställning

Examensarbetets syfte är att skapa kunskap om elgitarr som ett ensembleinstrument för att främja elgitarrpedagoger i deras undervisning och val av material.

Frågeställningen lyder: Vad anser yrkesverksamma elgitarrister och elgitarrpedagoger att en elgitarrist bör kunna för att spela i ensemble? Hur kan detta appliceras på elgitarrundervisningen på gymnasiets estetiska program och inom kulturskolan?

Jag har valt att koncentrera mig på de afro-amerikanska genrerna och inriktar mig framför allt på rock, hårdrock, pop, funk, soul, samt jazz på en ”light”-nivå.

3 Bakgrund och centrala begrepp

Här redogörs för centrala begrepp som förekommer inom musicerande, elgitarrspel, instrumentalundervisning och undervisning i stort. Elgitarren omges av många instrumentspecifika begrepp och tekniker och då dessa återkommer frekvent i examensarbetet har jag valt att lägga dessa först. Eftersom många av dessa begrepp används minst lika frekvent på engelska som svenska så ges den engelska termen även här, parallellt med den svenska (där det finns en svensk term). Därefter följer avsnitt om gehör, noter och tabulatur, kunskap, minne och slutligen ett avsnitt om kursplaner på det estetiska programmet. Denna ordning kan te sig en smula ologisk och strida mot en mer naturlig hierarki, men underlättar för läsaren då begrepp som diskuteras redan har förklarats och förtydligats tidigare i texten.

3.1 Teknik

Elgitarren är ett instrument med många olika tekniker och termer som är instrumentspecifika och kan te sig främmande för de som inte känner till dem. Jag redogör här för de tekniker och termer som vanligtvis förekommer utifrån fem instruktionsböcker i ämnet: *Teknik för elgitarr* (Lindkvist, 2006), *Rockgitarristen* (Sallman, 2006), *Learn Rock Guitar* (Gorenberg, 2007), *Extreme electric guitar* (Hillborne, 2004) och *101 guitar tips – stuff all the pros know and use* (St. James, 2003). De fyra första riktar sig både till nybörjare och mer avancerade gitarrister, den femte boken förutsätter en hel del grundkunskaper men har ändå relevans för denna uppsats då den bygger på intervjuer med verksamma elgitarrister.

3.1.1 Elgitarrrens fysiska delar

Två av böckerna börjar med att beskriva elgitarrrens anatomi, som är elementär, men nog så väsentlig, kunskap för den vane elgitarristen. Av detta väljer jag att koncentrera mig på de delar som är angelägna för förståelsen av undersökningen. Önskar läsaren veta mer om elgitarrrens anatomi så hänvisar jag till ovan nämnda böcker eller internet.

Mikrofonerna (pickups) tar upp vibrationer från strängarna och omvandlar det till en signal som går via en sladd från inputjacket på kroppens sida eller framsida till förstärkaren. Det finns, grovt sett, två olika sorters mikrofoner, singlecoil och humbucker. Singlecoil består av en enkel magnetisk spole och ger ett diskantrikt ljud. Dess nackdel är att det kan bli mycket oönskat biljud (statiskt ”brum” eller just ”hum” på engelska) vilket löstes med uppfinningen av humbuckern som består av två magnetiska spolar istället för en. Den ger ett ljud som är mer rikt i bas- och mellanregistret, men kan upplevas sakna den sprödhet som singlecoilen ger. De flesta gitarrer har två eller tre mikrofoner och kan ha kombinationer av de två olika typerna. På kroppens framsida finns även volym- och tonkontroller samt en eller flera switchar för att välja mellan eller kombinera de olika mikrofonerna.

Halsens framsida kallas för greppbräda (fretboard eller fingerboard på engelska) och på den sitter bandstavar i metall som ger elgitarren dess fasta tonlägen. Igenom halsen går en

metallstav (truss rod) som ger den stadga och som går att justera. Det är framförallt inställningen av denna, bandstavarnas skick, sadeln (se nedan) och stallet som är föremål för justeringar och reparationer. Sadeln sitter där halsen övergår i huvudet och är en liten del i benliknande material som håller strängarna på plats.

Till elgitarren hör förstås även förstärkaren som i högsta grad påverkar soundet och således är en del av instrumentet. De förekommer i minst lika stor variation som elgitarrer, men gemensamt för de är att de oftast har två kanaler där en står för det rena ljudet och en annan för distortion. Oftast förekommer någon form av equalizer och ett reverb (efterklang). I förstärkaren sitter antingen transistorer eller rör och dessa kan ha en avsevärd, men svårförklarad, skillnad på soundet. Storleken på förstärkare varierar främst i watt-tal och storlek på högtalare. Högtalaren och förstärkare är ibland kombinerade i samma enhet, en så kallad combo, men ibland är det fristående enheter, kallat ”topp och låda”. I undersökningen omnämns framförallt mindre combos (en vanlig storlek är 30 watt och 12 inch högtalare) med rör. Ingen av böckerna berör i någon större grad förstärkare eller inställningar av dessa. St. James konstaterar kort att rörförstärkare låter bättre än transistorförstärkare (2003) utan någon motivering eller förklaring.

3.1.2 Ergonomi

Samma två böcker går också igenom hur man sitter och står bäst med gitarren ur ergonomisk synvinkel. Båda har instruktiva bilder och säger att man ska ha gitarren på höger knä om man sitter samt att man ska vara rak i ryggen om man står: ”(w)hen standing up, your strap height is all about the balance between looking cool and playing without getting a strain” (Hillborne, 2004:16). Hillborne (2004) går även igenom vänsterarmens position samt hur man bör ta pauser och stretcha om det gör ont någonstans. Han tar också upp att fingerspetsarna kan ömma i början men gradvis utvecklar en hårdare yta. Lindkvist (2006) och St. James (2003) tar upp uppvärmning och dess vikt samt visar några konkreta uppvärmningsövningar.

3.1.3 Stämning

Tre av böckerna tar upp hur man stämmer gitarren. I Gorenberg (2007) beskrivs proceduren kortfattat medan Hillborne (2004) har den goda smaken att ägna fyra sidor åt stämning. Hillborne (2004) och St. James (2003) rekommenderar användandet av en stämapparat. St. James (2003) tar även upp ett antal alternativa stämningar, där strängarna stäms i andra toner än brukligt. Detta används bland annat för att ge nya kreativa infallsvinklar till gitarrspelet då man inte längre kan använda de läggningar och fingersättningar man är van vid.

3.1.4 Plektrumteknik

Samtliga böcker tar upp plektrumteknik. Alla utom St. James (2003) visar hur man håller plektrumet (mellan tumme och pekfinger med plektrumet vilande på pekfingeret) och alla utom Gorenberg rekommenderar alternate picking, dvs att man alternerande gör upp- och nedslag med plektrumet. Det hör inte till ovanligheterna att självlärda elgitarrister använder enbart nedslag och många kan spela relativt avancerad musik på detta sätt, men i den skolade världen

är det sällan något som rekommenderas. De författare som berör tjockleken på plektrum (som finns att köpa i en rad olika tjocklekar, färger och former) rekommenderar ett relativt tjockt, spetsigt plektrum.

3.1.5 Legatospel – hammer on och pull-off

De flesta elgitarrister blandar flitigt mellan plektrumspel och det som inom gitarvärlden kallas legatospel. Detta involverar två närbesläktade tekniker: *hammer on* där man slår an tonen genom att 'hamra' ned fingret på greppbrädan och *pull off* där man slår an tonen genom att 'dra av' fingret nedåt från greppbrädan. En hammer on följer oftast en ton anslagen med plektrum så att man t.ex. spelar b-strängens femte band (tonen e) med plektrum och "hamrar" ned det sjunde bandet (så att tonen f# klingar). En pull off är den omvända rörelsen, man håller ned t.ex. b-strängens sjunde band (tonen f#) och håller samtidigt ned ett band längre upp på greppbrädan, t.ex. b-strängens femte band (tonen e). Själva pull off:en uppstår när man drar fingret från den högre tonen (i detta fall tonen f#) så att den lägre, förberedda, tonen klingar (i detta fall e). Alla böcker utom St. James (2003) tar upp denna teknik, men missar att förklara till vad den används. Min erfarenhet är att hammer on och pull off används på samma sätt som legato i klassisk musik, dvs för att ge en mjukare klang och tydligare linjer. Det kan också underlätta rent tekniskt vid spel av snabba passager. Till viss del är denna teknik genreberoende, den förekommer helt klart mer inom rock, pop och hårdrock än inom jazz, speciellt jazz med lite äldre rötter som t.ex. bebop.

3.1.6 Slide

En snarlik teknik är slide. Återigen slås inte alla toner an med plektrum, utan man slår istället an en ton för att sedan låta fingret glida upp eller ned till nästa. Denna mycket vanliga teknik tas faktiskt bara upp i Sallman (2006) och Lindkvist (2006). Konstigt nog tar ingen bok upp slidespel med sliderör, även detta en relativt vanlig teknik, inte minst inom country och blues.

3.1.7 Dämpning

St. James (2003) tar upp dämpningsteknik på ett föredömligt och tydligt sätt. Tekniken tas även upp i Lindkvist (2006) och i Sallman (2006), men väldigt kortfattat och de missar tyvärr igen att förklara vad man ska ha den till. Dämpningsteknik, palm mute på engelska, är nödvändigt för att undvika att strängar som man inte spelar på låter. Tekniken ger också dynamiska möjligheter då man kan växla mellan dämpat spel och odämpat spel. Man kan dämpa med plektrumhanden vilande mot stallet, vilket är vanligt när man kompar då man t.ex. kan ha en mer dämpad ton på versen och mindre på refrängen. En annan teknik involverar vänsterhanden (för en högerhänt gitarrist), där man dämpar genom att lyfta fingrarna lite lätt när man inte spelar, vilket används mycket vid rytmiskt ackordspel. Man kan också låta vänsterhandens fingrar dämpa strängar som inte trycks ned genom att snudda dem samtidigt som man spelar andra toner, vilket används vid melodispel. En fjärde variant involverar tummen som letar sig upp över greppbrädans baksida för att dämpa gitarrens översta strängar när man spelar på de nedersta, en teknik som använts flitigt av bl.a. Jimi Hendrix och Stevie Ray Vaughan. (St.James, 2003)

3.1.8 Bending

Tekniken att böja strängarna så att tonhöjden ändras beskrivs i tre av gitarrböckerna. Det är förståeligt att St. James (2003) utelämnar detta då hans fokus ligger på tips från proffsmusiker och bends är en grundläggande teknik som de flesta lär sig tidigt. Mer förvånande är det därför att bends inte tas upp i Hillborne som annars inkluderar många gitarrtekniker och gör gällande att den lär ut ”the basics of electric guitar” (Hillborne, 2004:omslaget). Att bända, eller böja strängarna, används av gitarristen för att variera uttrycket och lägga känsla i solon (Gorenberg, 2007). Strängen böjs genom att man trycker ned strängen på ett valfritt band och drar strängen uppåt utan att tappa tonen. Vanligtvis böjer man ett halv- (motsvarande 1 band) eller heltonssteg (motsvarande 2 band), men även mindre och större steg förekommer. Oftast tar man hjälp av flera fingrar för att få den kraft som behövs (Lindkvist, 2006).

3.1.9 Vibrato

Vibrato tas endast upp av Lindkvist (2006), men måste anses vara en elementär och väsentlig del i det som kallas en elgitarrists sound eller ton (se 3.2.2). Hillborne (2004), Sallman (2006) och Gorenberg (2007) tar alltså inte upp det, men det förekommer frekvent både på de medföljande cd-skivorna och även i de tabulaturer/noter som finns i böckerna. Slarvigt kan tyckas, men kanske en antydning om att vibrato är något som inte diskuteras så mycket utan tas för givet eller används oreflekterat.

Vibrato bygger delvis på samma teknik som bending, då man helt enkelt böjer strängen i sidled fram och tillbaks i önskat tempo och därmed framkallar en ton som varierar i tonhöjd. En snarlik teknik härstammar från klassisk gitarr och rör istället strängen i längdled, vilket ger ett mjukare vibrato med mindre variation i tonhöjd. (Lindkvist, 2006:20)

3.1.10 Öppna ackord, barréackord och kvintackord

I två av böckerna, Hillborne (2004) och Gorenberg (2007), omnämns öppna ackord (ibland även kallade visackord) och de förekommer även i Sallman (2006), dock utan någon förklaring. Öppna ackord involverar alltid minst en öppen sträng, dvs en sträng som får ringa utan att man trycker ned något band på den.

Barréackord finns med i samma tre böcker och beskrivs som en nyckel till att kunna spela fler ackord. Gemensamt för barréackord är att de inte involverar öppna strängar och att första fingret läggs över flera strängar på samma band. Barréackord är ofta ett svårt inlärningsmoment då de kräver fingerstyrka och ofta ger ömma fingrar i början. När de väl är bemästrade så underlättar barréackorden avsevärt för gitarristen då samma grepp kan flyttas, dvs greppet och fingersättningen för t.ex. A7 är det samma som för F7.

Kvintackord är också flyttbara grepp där den översta tonen alltid är grundton, följt av en kvint på strängen under och ibland även oktaven på strängen därunder. De kallas även för rockackord eller power-chords och används flitigt inom rock, pop och inte minst hårdrock. Riff (enkla upprepade melodier) förstärks ofta av användandet av kvintackord som följer

riffmelodin. Kända låtar som bygger på kvintackord är t.ex. Smells like teen spirit med Nirvana och Iron man av Black Sabbath.

3.1.11 Övriga tekniker

Övriga tekniker som tas upp, men som inte visat sig ha någon större relevans för denna undersökning och därför inte förklaras här, inkluderar övertoner, svajarmsteknik, sweeping, tapping, economy picking och stringskipping (Lindkvist, 2006). St. James (2003), som gör anspråk på att förmedla kunskap från ”proffsen”, tar upp en hel del intressanta ämnen, tyvärr något kortfattat. Bland dessa märks intonation och justeringar, hur man strängar gitarren samt får strängarna att vara längre, i vilken ordning man bör koppla sina pedaler samt en hel del tips om improvisation och musikteori.

Som jag inledningsvis nämnde så är en överfokusering av specifika tekniker inte ultimata då man av ren tidsbrist (eller brist på intresse?) måste utesluta andra moment. Givetvis är teknik ändå ett viktigt moment i elgitarrundervisning och en väsentlig del av elevens musicerande. Göransson och Wirzén (2008) diskuterar personligt uttryck kontra teknisk färdighet. Enligt dem råder det en konflikt mellan de två och teknik får för stort fokus. De efterfrågar en undervisning där tekniken är ett hjälpmedel för det personliga uttrycket, en strävan de delar med sina respondenter:

Sammanfattningsvis tolkar vi respondenternas svar ... som att det egna uttrycket är det övergripande målet för deras undervisning och för deras musicerande. De uttrycker ett gemensamt övervärderande av det egna uttrycket gentemot den tekniska färdigheten. Enligt respondenternas framställningar tolkar vi det som att den tekniska färdighetens värde ligger i det egna uttrycket. Att det är först när man kopplar den tekniska färdigheten till det egna uttrycket som den tekniska färdigheten blir meningsfull. (Göransson & Wirzén, 2008:29)

3.2 Gehör

Det är nog ingen som betvivlar gehörets betydelse för musiker inom de afroamerikanska genrerna. Det torde inte heller vara kontroversiellt att hävda att den afroamerikanska musiken bygger på bluesen som var en gehörsbunden musik och att den traditionen av förmedling av musik utan noter har fortlevt och än idag präglar den afroamerikanska musiken. I det perspektivet är elgitarren, ett tongivande (oavsiktligt ordvits) instrument i den afroamerikanska musikens utveckling, ett huvudsakligen gehörbundet instrument. Därav bör jag också vika en del av min uppsats åt gehör, även om jag redan slagit ett slag för notläsning som ett viktigt och angeläget komplement. En definition av gehör kan därför vara på sin plats.

Jag använder mig av Helgessons (2003) indelning av begreppet gehör i tonhöjdsgehor och klangfärgsgehor. Tonhöjdsgehor är det som traditionellt menas när man talar om gehör, men klangfärgsgehor ska visa sig ha en stor roll i denna undersökning.

3.2.1 Tonhöjdsgehör

En viss språkförbistring uppstår när jag väljer McPherson's definition av *playing by ear*, men å andra sidan är det ju gehörsmusicerande jag är ute efter, inte gehör som fenomen:

Playing by [e]ar: reproducing aurally on a musical instrument an existing piece of music learnt using an aural orientation (such as by singing or imitating a live or recorded model). The reproduction can be at the same pitch level as the original or transposed to another pitch level. (Johansson, 2002:32-33).

KG Johansson (2002) utvecklar denna definition av gehörsspel (*playing by ear*) till fyra sätt som gehörsspel används, här omformulerat i mina ord:

- Att spela efter gehör något man hört, lärt och spelat förut. Detta är det gängse sättet som rockband repeterar på, man spelar låtar ur sin repertoar som man en gång i tiden lärde varandra genom gehör.
- Att spela efter gehör något man hört men aldrig spelat förut. Man listar ut harmonik, melodik, etc, till en låt som är välbekant genom att lyssna och pröva sig fram.
- Att spela efter gehör något man inte hört eller spelat förut, men harmoniken och stilen är given. Detta händer i ensemblesituationer där man får reda på ackordgång, form, tempo och stil, t.ex. "bluestolva i uptempo shuffle i C"
- Att spela efter gehör något man inte hör eller spelat förut. I ensemblesammanhang behöver inte detta vara så dramatiskt som det låter, då man genom sitt gehör lätt snappar upp tonart, vanliga ackordgångar, melodik etc. En mer avancerad form av detta är t.ex. free form jazz där inget är bestämt i förväg.

I Erikssons och Hansson (2009) framkommer inga motsättningar mellan att vara god notläsare och god gehörsmusiker, även om det kan finnas situationer där det ena anses mer fördelaktigt och premieras mer än det andra. Detta handlar dock mest om fördomar och traditioner; t.ex. kan en musiker med akademisk utbildning ses ned på i ett sammanhang med icke-skolade musiker.

3.2.2 Klangfärgsgehör

Helgesson (2003) skiljer klangfärgsgehör från tonhöjdsgehör. Klangfärgsgehör innefattar förmågan att auditivt uppfatta de klangfärger som är specifika för ett visst instrument som i tur definieras som "den egenskap som skiljer olika toner/ljud från varandra, även om dessa toner har samma tonhöjd, styrka och längd". (Gabrielsson citerad i Helgesson, 2003:90). I dessa klangfärger ingår det rika spektrum av övertoner som varje instrument har och klangfärgerna kan beskrivas i ord som "skarphet kontra mjukhet", "ljushet-mörkhet", "fyllighet-tunnhet" och "klarhet-tydlighet" (90). Klangfärgen är beroende av anslag, styrka, teknik etc och därför har en ton som spelas på ett instrument sannolikt aldrig samma klangfärg

som någon annan gång samma ton spelas på samma instrument. Inom s.k. västerländsk konstmusik uttrycker sig klangfärgsgehör en stor del i tonbildning på ett instrument och de traditioner som råder kring detta, medan den i västerländsk populärmusik under de senaste 20-30 åren har en mer dominerande och avgörande roll (Helgesson, 2003). I denna typ av musik (som är den som tas upp i detta examensarbete) är klangfärgsgehör överordnad tonhöjdsgehör, enligt Helgesson: ”varje enskild låt har ett eget 'sound', vilket ofta är dess mest signifikanta kännetecken” (2003:92). Detta går att driva vidare till genrer och inte bara sound på låtar utan även medvetna val av t.ex. elgitarrsound.

Helgesson säger vidare att klangfärgsgehör är viktigt för tonbildning och att detta inom elförstärkt rock/pop ”bör vara att kunna ställa in sina förstärkare och effektboxar m.m. till ett intressant eller behagligt ljud, beroende på vad man själv föredrar” (2003:98) eller för den delen vilken genre man spelar. Jag tillägger dock att klangfärgsgehör kompletteras av tekniskt kunnande på olika plan: dels måste man kunna ställa in sina effekter, men även byta rör, kunna koppla sladdar etc, dels måste man behärska de musikaliska tekniker som hör till en viss genre. Det är en sak att höra att exempelvis slidespel med en lätt distad Fender telecaster passar in i en altcountry-låt, en annan sak att kunna framkalla detta sound.

3.3 Vad är kunskap?

För att kunna svara på vilka kunskaper som kan vara eftersträvansvärda som verksam elgitarrist behöver jag definiera ordet kunskap, som jag använder i en bred mening i denna uppsats. Jag utgår från den definition som ges i Lpf 94 där begreppet kunskap delas in i faktakunskap, förståelse, förtrogenhet och färdighet som ”förutsätter och samspelar med varandra” och där ingen av de olika kunskapsformerna får ta överhanden (Skolverket, 2000). Lars Lilliestam exemplifierar de fyra kunskapsformerna utifrån ett gitarrperspektiv:

Faktakunskaper är kännedom om faktiska förhållanden, som att en gitarr har sex strängar. Förståelsekunskap är nära knuten till fakta och innebär att man uppfattar innebörder, betydelser och sammanhang. Förtrogenhet utgår ofta från sinnliga upplevelser och innebär exempelvis att man vet hur en gitarr låter. Färdigheter, eller praktisk kunskap, är kunskaper som manifesteras i en praktisk handling, som att man kan spela gitarr ... En gehörsmusiker, för att inte säga alla musiker, har i sitt musicerande bruk för alla aspekter av kunskap, men en central av den kunskap han behärskar är praktisk kunskap. (Lilliestam 1995:39)

Jag kommer att utgå från denna definition av kunskap (som alltså även innefattar färdigheter/praktisk kunskap) när jag försöker sammanställa den bas av kunskaper en verksam elgitarrist bör ha, enligt mig och mina informanter. Lilliestam går vidare med att säga att gehörsmusicerande kan sägas innefatta tysta kunskaper, alltså kunskaper som inte kan verbaliseras (Lilliestam 1995). Jag hävdar däremot att gehörsmusiken mycket väl kan verbaliseras, även om det stämmer att det inte sker i så stor utsträckning idag. Lilliestam säger:

Gehörsmusicerande förutsätter och innehåller många olika typer av kunskap. Men just färdighetsaspekten har inte uppmärksammats tillräckligt, och en av de främsta anledningarna till detta är säkert svårigheten att verbalisera kunskapen. (Lilliestam, 1995:41)

Jag kan själv ge ett exempel på verbalisering av praktisk kunskap. Inom jazz är själva svänget essentiellt och svårbemästrat; många gånger har jag hört sägas att ”det är något man har eller inte har” eller ”det får man spela sig till”, typiska uttryck för tyst kunskap. Som tur var hade jag en gitarrlärare som hade viljan och förmågan att verbalisera detta. Själv berättade han att han ägnat många konserter på Fasching åt att envetet stampa takten på andra och fjärde slaget och han gav mig också tipset att öva med metronom ställd på just andra och fjärde slaget. Dessutom pratade vi mycket om svängda åttondelar, som lätt kan bli stompiga (för nära shufflerytm) och avslöjar nybörjaren, och kom fram till att det lika mycket handlar om betoningar som rytmisering, samt att denna rytmisering skulle ligga nära de raka åttondelarna. Jag vill hävda att många av de praktiska kunskaperna går att verbalisera och försöker göra så i min egen undervisning, då elgitarr till stor innefattar många färdighetsaspekter. Sound (se 3.2.) är t.ex. en sådan historia, det är lätt att spela rätt toner till en rocklåt men det krävs många kunskaper för att få det att låta bra: teknik (rätt attack med rätt mängd stränggnissel, vibrato eller inte vibrato, legato eller plektrum, slide eller inte slide etc, (se 3.1) och gitarsound (vilken gitarr i vilken förstärkare med vilken kanal/pedal ger rätt sound). Om man inte verbaliserar dessa kunskaper är det lätt hänt att eleven spelar rätt men det låter fel och varken lärare eller elev bör vara nöjda med en sådan situation.

I min uppsats går det tyvärr inte att verbalisera all praktisk kunskap av utrymmesskäl, medan en del kommer att tas upp, t.ex. kunskap om sound, en oerhört viktig del i elgitarrspelande. Jag vill dock insistera på att praktisk kunskap mycket väl kan verbaliseras och att det är önskvärt att göra det i så stor utsträckning som möjligt i ett afroamerikanskt-pedagogiskt sammanhang. Jag ser inget egenvärde i att en tradition av tyst kunskap, som den inom den afroamerikanska, inte utmanas. Är det inte faktiskt detta som skett då först jazzen och nu rocken tagit steget från replokalerna in i skolans, kulturskolans och musikhögskolans värld? I denna verbaliseringsprocess saknas fortfarande en universellt fungerande vokabulär (vanligt förekommande uttryck som ”slickt”, ”crunch”, ”taggtrådsgitarr”, ”groove”, ”four on the floor” är knappast standardiserade, men helt självklara för många), men jag är övertygad om att det kommer. Sedan är det en helt annan diskussion om och vad rock och pop tjänar på att institutionaliseras och teoretiseras, en diskussion som jag lämnar åt andra. Själv gör jag i alla fall genom denna uppsats ett ställningstagande för ett teoretiserande av praktiska kunskaper inom elgitarrfältet.

3.4 Minne

Centralt för hur en elgitarrist lär sig musik är hur man minns musik. Lilliestam (1995, här i mina ord) tar upp fyra sätt att minnas musik:

- Auditivt minne - man memorerar ett stycke musik utifrån hörseln. Eventuellt kan man också återskapa det. Det auditiva minnet är centralt inom gehörsmusik.

- Visuellt minne – man memorerar musik utifrån hur det ser ut. Detta gäller t.ex. läsning av grepptabeller, en skala kan man se som ett visuellt mönster på greppbrädan. (Även om inte Lilliestam tar upp det så anser jag att imitationsinlärning till stor del använder det visuella minnet, fast det är förstås en kombination av samtliga minnessätt).
- Kinetiskt (motoriskt) minne och taktillt minne (beröringsminne) – man memorerar utifrån hur det känns att spela något, även kallat muskelminne och något av en svordom inom elgitarrspelande (ivf inom jazzen). Ett okänsligt solo där elgitarristen spelar skalor upp och ned utan större musikaliskt sammanhang kan ofta bli beskyllt för att vara ett offer för muskelminnet. Elgitarr är ett instrument där muskelminnet och det visuella minnet spelar stor roll; man spelar skalor i ”boxar” (lägen) och man tar ackord på vissa sätt. Själv har jag jobbat mycket med att komma ifrån de elgitarrspecifika boxarna och mer utgå från vad en skala innehåller för toner eller bilda ackord utifrån ackordstonerna istället för att fastna i vissa invanda grepp.
- Verbalt minne – man memorerar med hjälp av verbala begrepp. Dels handlar det om att toner, ackord, skalor osv har namn, men också att t.ex. en viss kompstil kan verbaliseras. Om man ber en trummis köra ”Rosanna-stil”, så vet de flesta vad man är ute efter.

(Lilliestam, 1995:45-49)

3.5 Noter och tabulatur

En nära kopplad diskussion rör behovet av noter som afroamerikansk musiker. Inom jazz torde det inte vara särskilt omdiskuterat att noter är en nödvändighet, då jazzmusiker stöter på detta i sin vardag; en renodlad gehörsmusiker skulle få avsevärda problem att spela i ett storband t.ex. Inom rocken är noter inte lika självklart nödvändigt, även om det förekommer. Eriksson och Hansson (2009:23) kommer fram till en liknande slutsats utifrån intervjuer med elgitarr- och blåspedagoger:

[Det finns] en ganska klar samstämmighet kring att notläsningen i vissa sammanhang är avgörande för om man får jobb eller inte. Dessa sammanhang är framförallt inom institutioner som teatrar, konserthus och operor. På denna professionella nivå är samtliga respondenter ense om att det krävs att man läser noter på en hög nivå för att kunna fungera som musiker. I musicerandet i andra, mer pop och rockorienterade sammanhang är svaren mer diffusa.

Denna åsikt delas inte av Eriksson och Hansson (2009) själva som anser att noter främst kommer till användning i deras yrke som elgitarrpedagoger, dvs att snabbt kunna tolka en notbild och förmedla denna till eleven. Grim och Lydén påvisar att elgitarrister i allmänhet är dåliga notläsare och att ”det finns en viss förståelse för en viss del av halsen men sen så är det en annan som är som ett svart hål” (Grim & Lydén, 2006:24).

Elgitarrister behärskar ofta tabulatur bättre än noter och många lär sig spela låtar via tabulatur de hittar på nätet (t.ex. www.ultimate-guitar.com, www.tabcrawler.com, etc). Tabulatur har en

lång historia sedan i varje fall 1400-talet då det bland annat användes till orgel och cembalo och definieras i Nationalencyklopedien som ”olika typer av notation som med siffror, bokstäver, grepptabeller eller andra symboler visar tonernas platser på ett visst instrument” (www.ne.se, 2011). I början av 1500-talet dök det upp tabulatur för luta, ”evidently for the benefit of performers without knowledge of musical theory or notation” (Grove music online, 2011), ett syfte tabulaturen onekligen fortfarande uppfyller. I Spanien var tillkomsten av tabulatur för vihuela ungefär samtida med den för luta och båda dessa instrument är att betrakta som föregångare till dagens gitarr och således också föregångare till dagens vitt utbredda gitarrtabulatur. Under 1900-talet växte dagens form av tabulatur fram med sex linjer som motsvarar gitarrens sex strängar och siffror som visar vilket band som ska tryckas ned. Det finns inga standardiserade regler för notation i tabulatur även om det går att se stora likheter i liknande forum. Således kan man förvänta sig att tabulatur som man hittar på internet (och läser med etn weböppnare som t.ex explorer) är begränsat till att bara visa vilka band som trycks ned men saknar information om tonlängd och är därför beroende av att utövaren har hört musiken som ska spelas (och är därmed en utmärkt gehörsövning). Ofta kompletteras denna information med taktstreck och ibland även med beteckningar för specifika uttryck (t.ex P.M. för palm mute, $\frac{1}{2}b$ för en halvtonsbend etc, se 3.1). I gitarrböcker och gitarrprogram som guitarpro m.fl. (som man kan hitta tabulaturer till på nätet) är ofta notationen mer detaljerad. I de flesta gitarrböcker står musiken noterad i traditionell notskrift med ett undre, kompletterande, system i tabulatur med förkortningen TAB där g- eller f-klaven brukar sitta. Programmet Guitarpro har dylik notation och desutom en välutvecklad spelare så att man kan lyssna till musiken instrument för instrument samtidigt som den visas i tabulatur, onekligen ett imponerande pedagogiskt verktyg, inte minst för självläring. Nämnas bör att merparten av all tabulatur på nätet är nedtecknad av privatpersoner och det finns inga garantier för att de är korrekta. De är däremot utmärkta att använda sig av som en grund när man ska ta ut en låt med hjälp av gehör. Likt all information på internet (och annorstädes) bör man förhålla sig källkritiskt. Wikipedia, en annan källa som kräver en hel del kritik men som är intressant eftersom den förmedlar icke-vetenskapliga definitioner byggda på åsikter snarare än fakta, har en intressant artikel om tabulatur. Intressant inte minst eftersom den verkar skriven av en gitarrpedagog eller i varje fall någon som är väl insatt i ämnet och som talar varmt för användandet av tabulatur. Författaren till artikeln skriver bland annat att:

Gitarrtabulatur är idag den noteringsform som elgitarrister främst använder sig av när de lär sig musik, mycket på grund av dess spridning via Internet. Noteringsformen har blivit debatterad inom musikskolor där vissa lärare helst ser att man använder sig av noter i undervisningen. (sv.wikipedia.org, 2011)

Vidare hävdas det i artikeln att det är lättare att lära sig ett stycke a vista (dvs utan att ha hört musiken eller sett notationen av den samma) med hjälp av tabulatur än med noter. Det ställer jag mig däremot tveksam till då tabulatur ofta saknar information om tonlängd och rytm och därför till stor del är beroende av att utövaren känner till musiken sedan tidigare.

Man kan alltså konstatera att tabulatur underlättar vid inläring och inte minst vid självinläring, då den är enklare att läsa än noter och förmedlar information om hur och var på greppbrädan något ska spelas. Tabulaturens nackdelar är framför allt dess brist på noterad rytm och tonlängd, samt dess bortkoppling från musikteorin. Det är både en för- och nackdel att tabulatur är så instrumentspecifikt; det utelämnar möjlighet för tolkning av läge och uttryck (tabulatur tar ofta upp elgitarrspecifika termer som *hammer on*, *pull off*, *vibrato* etc). I Eriksson och Hansson (2009) framträder liknande för- och nackdelar; tabulatur kan vara ett hinder i utvecklingen av notläsningsförmågan men är samtidigt ett överlägset kommunikationsverktyg mellan gitarrister. Båda lärarna (det rör sig faktiskt bara om två elgitarrpedagoger i deras undersökning) verkar mest se tabulatur som ett komplement till noter, som är ett universellt språk emedan tabulatur är instrumentspecifikt. Grim och Lydén (2006) betonar också hur noter kan vara en hjälp för att förstå musiken i ett harmoniskt och musikteoretiskt sammanhang, samt att spel efter noter möjliggör större frihet för tolkning än tabulatur. Detta då notbilden oftast inte säger något om läge på halsen, fingersättning, teknik (plektrum- eller legatospel, t.ex.) eller uttryck.

För mig, och säkert många andra, var tabulatur ett sätt att fort komma igång som nybörjare. Jag kunde snart några Ritchie Blackmore-solon och riffen till mina favoritlåtar, men när jag en dag fick användning för noter så ångrade jag att jag inte lärt mig notläsning i ett tidigare stadium; det kändes nu lite som att börja om. Tillgången till tabulatur var på den tiden mer begränsad än idag och säkert hade jag dragit stor fördel av den rika flora av tabulatur som numer finns på internet. Om man till detta lägger det enorma utbud av gitarrelaterat material som finns på youtube och liknande sidor så ter sig möjligheterna för den självlärande gitarristen ofantliga och närmast obegränsade. Detta ämne behandlas dock inte i denna uppsats, men är oerhört intressant för fortsatta studier inom gitarrpedagogik och hur man lär sig gitarr idag.

3.6 Kursplaner

Då detta arbete främst riktar sig mot undervisning på kulturskolan respektive gymnasiets estetprogram är det av stor vikt att analysera de kursplaner som finns, samt se i vilken grad de ger utrymme för verklighetsförankrad elgitarrundervisning. Eftersom kulturskolan saknar nationella kursplaner koncentrerar jag mig på de som finns för kursen Instrument/sång, nivå 1 MU1205, Instrument/sång, nivå 2 MU1206 samt Instrument/sång, nivå 3 MU1207. Dessa går att finna på skolverkets hemsida och återges därför inte här i sin helhet.

MU1205 betonar skapande, instuderingsteknik och memoreringsförmåga, enkelt not- och gehörsspel samt grundläggande kunskaper om interpretation. Dessutom skall man känna till instrumentets konstruktion. Kursplanen ska ju tolkas och omsatt till elgitarrundervisning kan man tolka skapande som improvisation, interpretation som elgitarrrens olika uttrycksmedel (vibrato, legatospel, svajarm, wah wah, timing etc) och instrumentets konstruktion, utöver ren instrumentkunskap (kropp, stall, etc), som kunskap om olika gitarrer, förstärkare, effekter, etc. Här finns en tydlig koppling till begreppet klangfärgsgehor och underkategorien sound. Som

Helgesson (se ovan) skriver så är de moderna afroamerikanska genrerna till stor del styrda av sound och interpretation bör då till stor del handla om just sound. I MU1206 betonas också teknik, notläsning fördjupas och eleven ska kunna klara enkla prima vista övningar, stilkännedom betonas och dessutom ska man kunna spela för en publik. I MU1207 läggs större fokus på eget skapande och instuderingsteknik samt ”koncentration och uthållighet i arbetet med svårare verk och musikstycken”. Kriterierna för betyget Mycket väl godkänt säger bland annat att ”eleven tolkar på ett personligt, varierat och stilriktigt sätt musikaliska uppgifter” Helt klart innefattar detta klangfärgsgehor och sound.

Kursplanerna har reviderats sedan examensarbetet påbörjades och det finns i skrivande stund rykande färsk kursplaner som börjar gälla höstterminen 2011. Skillnaden mot de kursplaner som hittills gällt och som gått igenom ovan är inte stora, även här betonas inläring av noter och gehor och interpretation. Möjligtvis ligger något större fokus på stilkännedom och arbetsmiljö rörande ergonomi och hörsel, vilket återigen ger gott underlag för att undervisa i klangfärgsgehor och sound. I konsertsammanhang talas det också om *kommunikation* med publiken, vilket kanske är det starkaste uttrycket för en modernisering av kursplanen som i övrigt bygger förvånansvärt mycket på den från 2000.

4 Metod och material

Jag valde att genomföra en kvalitativ undersökning då ämnet svårligen genererar ett kvantiserbart material.

För denna kvalitativa undersökning valde jag att göra en enkät (se bilaga 2). Denna skickades via mejl till de respondenter som valde att delta i undersökningen. Valet av metod motiverades av såväl min egen som mina respondenters brist på tid; jag jobbade heltid under genomförandet och mina respondenter likaså. Jag är glad över att ha fått med några kända namn bland de verksamma musikerna och är övertygad om att en anledning till att de ställde upp var att de själva kunde disponera över sin tid för ifyllande av enkäten, det blev således inte så betungande. Självklart hade det varit intressant med intervjuer istället och möjligheten att ställa följdfrågor, men det bedömde jag som mer tidskrävande, opraktiskt och svårt att efterarbeta materialet.

Enkäten konstruerades utifrån några centrala rubriker som musikleära (innefattande ackord, gehor, harmonilära, m.m.), gitarrspecifikt (innefattande gitarrjustering, utrustning, sound, m.m.) och personliga egenskaper. Dessa områden valde jag ut utifrån kursplaner, min bakgrundskunskap som elgitarrpedagog och utifrån den litteratur som använts i examensarbetet. Jag valde att göra en enkät med öppna frågor för att ge så stor plats åt respondenternas egna uppfattningar som möjligt. Enkäten inleddes med ett informationsbrev (se bilaga 1) där examensarbetet och dess bakgrund kortfattat presenterades.

En nackdel med en öppen enkät av det här slaget är att svaren kan bli olika långa och så var även fallet här, men samma problem uppstår även i en intervjusituation och problematiken hör kvalitativa undersökningar till.

4.1 Val av respondenter och presentation av dessa

Valet av respondenter har skett selektivt och kan ingalunda påstås vara vare sig heltäckande eller representativt. Jag hävdar dock att de samtliga har stor relevans för ämnet och att det i denna typ av kvalitativa undersökning kan vara en större fördel att ha med auktoriteter inom ämne framför ett representativt urval. Jag har också valt att inte behandla respondenternas svar anonymt då de aktiva musikerna är välkända namn som i gitarrkretsar kan förstärka detta arbetes trovärdighet. För att inte särbehandla nämns även de fyra pedagogerna vid namn. I enkäten framgick det tydligt att respondenterna inte var anonyma och ett deltagande i undersökningen var således ett godkännande av att svaren behandlades icke-anonymt. Jag har valt ut fyra verksamma elgitarrpedagoger, tre aktiva musiker och en person (KG Johansson) som hamnar lite i båda facken. Pedagogerna utgör en ganska homogen grupp; de är i liknande ålder, har snarlik bakgrund och är verksamma inom snarlika genrer. Självklart är även pedagogerna verksamma som musiker i olika grad. De aktiva musikerna utgörs av Henrik Janson, Conny Nimmersjö och Johan Randén, verksamma inom olika genrer och med olika bakgrund där Johan Randén får sägas tillhöra en yngre generation men redan med stor erfarenhet och auktoritet. KG Johansson är författare till en elgitarrbokserie som använts flitigt i Sverige av såväl pedagoger som självlärda musiker, dessutom är han själv verksam som pedagog vid Piteå musikhögskola och även som musiker.

Här nedan följer en presentation av respondenterna, deras musicerande och deras musikaliska bakgrund baserad på de svar de lämnat till enkätens första frågor: *1. Personuppgifter: namn och ålder, 2. Beskriv ditt yrke och nuvarande musikaliska sammanhang du medverkar i, och 3. Beskriv din musikaliska bakgrund vad gäller utbildning samt olika musikaliska sammanhang du medverkat i.*

David Linghammar, 33 år.

David arbetar som gitarrlärare på kulturskola och på ett estetiskt program. Han spelar gitarr i ett rockband på amatörnivå, samt bas i ett coverband inom genrerna rock, pop, funk och soul. David började spela gitarr när han var 14-15 år, han spelade i en mängd band och mest hårdrock. Han anser sig vara självlärd men har gått såväl tvåårig folkhögskola som musiklejarprogrammet vid Göteborgs universitet. Han har spelat inom många genrer såsom jazz, fusion, klassisk gitarr, funk etc, men känner sig mest hemma inom rock och pop.

Fredrik Lydén, 31 år.

Fredrik arbetar som musiklejarare på ett estetiskt program. Han spelar gitarr i ett band som har mycket spelningar i Sverige och utomlands samt frilansar ibland. Fredrik har gått samhällsprogram med musikinriktning på gymnasiet, folkhögskola och musiklejarprogrammet

vid Göteborgs universitet. Han har under åren spelat i många olika genrer och konstellationer inom afroamerikansk musik.

Pär Öjerot, 28år

Pär jobbar som musiklejare på Billströmska Folkhögskolan där han undervisar i gitarr och ensemble samt musikteori och musikhistoria. Han spelar med tre band; Downtown Ramblers, TIEDYE och Maybe Canada men frilansar även som gitarrist och basist. Han spelar inom genrerna rock, pop, blues, country/bluegrass och folk. Pär började spela när han var sex år och tog gitarrlektioner under högstadietiden följt av estetiskt program på gymnasiet och folkhögskola innan musiklejarestudier vid Göteborgs universitet. Han betonar dock att han kanske lärt sig allra mest av att ha spelat i band i alla möjliga genrer.

Viktor Olofsson, 26 år

Viktor jobbar som gitarr- och ensemblelärare på Mölnlycke kulturskola, utöver det frilansar han och är aktiv i ett femtontal band och projekt inom jazz, pop, rock, country och folkmusik. Han spelar och turnerar flitigt i Sverige och Europa. Viktor växte upp i en musikalisk familj och spelade en del hemma utan lärare innan han började estetiskt program på gymnasiet. Därefter har han gått instrumentallärar-, musiker- och mastersutbildning vid Göteborgs universitet. Han har varit verksam i flera olika genrer även om han i huvudsak utbildat sig inom improvisation och nämner även sin bakgrund inom frikyrkan som del av hans musikaliska grund.

Henrik Janson 48 år

Henrik jobbar som låtskrivare, gitarrist samt orkester- och stråkkarrangör åt diverse artister i Sverige och utomlands, samt spelar gitarr på mycket av materialet. Bland de artister han jobbat med finns de flesta svenska artister sedan åttiotalet och utländska artister som Backstreet Boys, Britney Spears, Celine Dion, Il Divo, Paul Potts, Leona Lewis, Westlife, Pink m.fl. Han har också jobbat som producent, frilansmusiker samt suttit med i diverse tv-orkestrar, bl.a. Melodifestivalen där han numer förekommer som låtskrivare och arrangör. Han har gått musiklinjen på gymnasiet.

KG Johansson, 58 år

KG har arbetat som professor vid Musikhögskolan i Piteå men jobbar nu mest som frilans, framförallt inom skrivande av musikböcker. Han spelar numer mest renässansluta och elgitarr i ett par coverband. KG började spela i rockband som vid 14 års ålder och studerade sedan klassisk gitarr på folkhögskola under fem år. Därefter blev han lärare på Musikhögskolan i Piteå. Under två år studerade han vid Musicians Institute i Los Angeles. Han nämner också den otaliga erfarenheten från olika band som en ”informell del” av utbildningen. För många elgitarrister, lärare och musiker är KG välkänd för de böcker han skrivit, framför allt *Elgitarr rock & blues 1-3* och *Real rock book 1-3*.

Johan Randén, 21 år

Johan jobbar som frilansmusiker, låtskrivare, producent och arrangör. Han försöker medverka i så många olika musikaliska sammanhang som möjligt, allt från hiphopinspelningar, till fusiontrio. Han har spelat in två skivor med egen, gitarrbaserad musik som rör sig inom många olika stilar och nu håller han på med sin tredje. Johan växte upp i en musikalisk familj och har gått estetiskt program på gymnasiet. Dock nämner han själv den musik han lyssnat på som liten som den största delen i hans musikaliska bakgrund.

Conny Nimmersjö, 43

Conny jobbar som låtskrivare och arrangör i Bob hund, som soloartist i eget namn, i Joakim Thåströms band samt i Pelle Osslers band. Tyvärr räcker inte inkomsten från dessa sysslor till så han tvingas arbeta som vaktmästare vid sidan av musiken. Conny är självlärd gitarrist och började spela i punkband när han var femton Innan han blev med i Bob Hund 1990 så spelade han i olika källarband, bl.a industribandet Enhänta Bödlar. Han har även spelat frijazz och turnerat med Mats Gustafssons Aaly trio.

4.1.2 Bortfall

Ett relativt högt bortfall uppstod; tre personer anmälde sitt intresse men besvarade inte enkäten och har ej heller svarat på påminnelsemejl. Detta tror jag dels beror på att de är upptagna musiker, dels på att ett mejl lätt kan falla i glömska där det ligger i inkorgen. En av dessa tre är en av få välkända kvinnliga elgitarrister, så det är naturligtvis synd att gå miste om hennes kunskaper och erfarenheter i ett relativt mansdominerat område. Ytterligare en person valde att inte delta när han fått enkäten, dels då han ansåg den tidskrävande, dels då han själv ämnar skriva en gitarrbok i ämnet och inte ville dela med sig av sin mångåriga erfarenhet på annat sätt. Detta är en av Sveriges mest erkända studiogitarrister, både nationellt och internationellt, som nog gett både arbetet och en eventuell bok viss tyngd så självklart är det beklagligt.

5 Resultat

Här redogörs svaren på enkäten fråga för fråga i den ordning som de ställdes i enkäten (se bilaga). De tre första frågorna rörde personuppgifter och bakgrund vars svar redovisats ovan. Därefter följde frågor under rubrikerna *Musiklära*, *Gitarrspecifikt*, *Personliga egenskaper* och *Övrigt*. Slutligen gavs utrymme för kommentarer. Respondenterna nämns vid förnamn.

Fråga 4. *Vad anser du att en elgitarrist bör kunna för att klara sig i ett aktivt musicerande i olika typer av ensembler vad gäller (var gärna så konkret som möjligt):*

Här valde alla respondenter utom en att först ge ett övergripande svar på frågan även om det inte efterfrågades. En del av de svaren har jag valt att lyfta in under kommande rubriker men en del kommentarer förtjänar att lyftas fram här:

David skiljer mellan två sorts musiker som han definierar själv:

[Rockmusiker är] en musiker som verkar inom pop, rock blues och alla tänkbara subgenrer...Med musikermusiker menar jag personer som vill jobba som inhyrda musiker i olika sammanhang t.ex. spela på Göteborgsoperan, vara med i Rhapsody in Rock-bandet, sitta och spela i bingolottostudion, turnera och spela in med soloartister och liknande. Jag räknar även jazzmusiker till gruppen musikermusiker.

Dessa behöver, enligt David, olika kunskaper och detta är något som följer genom hela hans resonemang. Rockmusikern och/eller amatören bestämmer själv vad som är en lagom nivå, emedan nivån på den professionella musikern styrs av de krav som ställs från uppdragsgivarna.

KG tycker att det är svårt att svara på frågan då olika typer av ensembler och genrer kräver olika typer av kunnande, dock väljer han att svara ”allmänt” på enkäten, vilket också var min avsikt. Han tycker också att begrepp som ”amatörnivå” och ”professionell nivå” är vagt definierade.

Mer konkreta svar fick jag på de delfrågor enkäten ställde som följer nedan.

Musiklära:

a) *Ackordspel (t.ex. visackord, moll7-ackord som barré, etc)*

Här tyckte tre personer att det fanns vissa kunskaper man bör ha som gitarrist, Viktor preciserar dessa kunskaper till vis-, barré- och rockackord, vanliga ackordfärgningar, samt omläggningar av ackord i grund-, ters och kvintläge (det vill säga att den lägsta tonen i ackordet är grundton, ters eller kvint), kunskap om hur man använder capotasto (en klämma som sätts på gitarrhalsen för att kunna spela fler öppna ackord), olika stämningar som drop D (den låga E-strängen stäms ned till D) och DADGAD stämning. Henrik svarade bara att

ackordspelskunskaper är ”ett måste, elementärt”, medan Fredrik svarade mer specifikt att grundläggande kunskaper innefattar ”dur/moll, dominantackord, olika färgningar samt känna till olika läggningar av ett ackord, även kallat ’voicings’”. Conny svarar utifrån sin genre, rock, där man bör kunna alla grundackord i moll och dur medan enklare färgningar ”kan man ta in på vägen”. David, Pär, Johan och KG svarar att det är genreberoende. David skiljer på en rockgitarrist och en ”musikermusiker” (se ovan), där han personligen tycker att det underlättar kommunikationen om man kan alla vis- och barréackord. En ”musikermusiker” bör däremot lära sig så mycket som möjligt. Pär anser att ju större ”palett” man har i sitt ackordkunnande desto fler sammanhang kan man antagligen spela i, men att det är upp till varje individ. Som lärare försöker han ge sina elever en bra grund för olika sammanhang. Den innefattar vis- och barréackord, omläggningar, ackord på tre strängar etc. Både Pär och Johan betonar att det är bra att kunna hur ackord är teoretiskt uppbyggda för att på så sätt göra sina egna läggningar och fingringsättningar, samt vikten av att vara nyfiken som gitarrist. KG säger att det kan vara en nackdel att kunna för mycket i vissa sammanhang, t.ex. i ett punkband, men i andra sammanhang är det en fördel att kunna så mycket som möjligt.

b) Skalor (t.ex. durpentatonisk, lokrisk, etc)

Här visar sig igen delade meningar; Conny säger att ”[I] de musikaliska sammanhang jag varit med i har det oftast handlat om att undvika att spela skalor”, medan Johan, Fredrik och Viktor är väldigt konkreta med vilka skalor man bör kunna och nämner dessutom i stort sett samma skalor, nämligen dur- och mollpentatonisk skala, dur- och mollskala, kyrkotonartena (även kallade modala skalor), melodisk och harmonisk moll, dimskalan och superlokrisk skala (även kallad altererad skala). Pär nämner också dessa skalor som även är de han lär ut till sina elever, däremot anser han återigen att det är upp till individen att avgöra vad han/hon behöver kunna. David för ett resonemang om att många som säger sig inte kunna skalor i själva verket spelar skalor:

Sen är det så att alla som spelat ett tag och har någorlunda musikalitet kommer att uppfatta mönster och licks som funkar över vanliga ackordföljder. Ibland kan man höra rockgitarrister säga att de inte kan en enda skala men det är ett oerhört oreflekterat påstående. Vad de i själva verket menar är att de inte vet namnen på skalorna de spelar. Efter några års spelande har man lärt sig skalor vare sig man vill eller inte även om man inte nödvändigtvis vet namnen på dem.

David anser vidare att behovet av att kunna skalor styrs av vilka sammanhang man spelar i. Denna åsikt delas också av KG, som likt David och Henrik uttrycker att det är vanligt att folk inte vet att det de spelar är skalor eller vad skalan ifråga heter, och att det är viktigare att veta hur en skala låter och kan användas än vad den heter:

Förmågan att hitta på greppbrädan, att till ett visst ackord eller en viss ackordföljd ha en gehörs- och muskelmässig kunskap om hur det låter om jag spelar *den* och sedan *den* tonen – och att koppla detta till en stilkunskap, så att man inte spelar bebopräkor i Taubelåtar – är ovärderlig. Kunskapen om att det man gjorde heter harmonisk E-moll är egentligen mest användbar i musikhögskolors uppehållsrum, bland jazzmusiker som vill bräcka varann, och bland inbitna Yngwie [Malmsteen]-fans.

c) Notkunskap

De flesta av repondenterna (Fredrik, Johan, Pär, Viktor och i viss mån KG) tycker att notläsning inte är nödvändigt för de flesta ensemblesituationer, då elgitarrister inte så ofta behöver kunna noter, men att det är en bra kunskap som kan komma till användning. Pär uttrycker det så här: ”All kunskap är på sätt och vis bra kunskap, så även notkunskaper”. Två personer, David och KG, nämner att det kan finnas situationer där notkunskaper kan vara ett hinder: ”Ska du spela i Ramones så bör du kunna så lite noter som möjligt” (David) och ”Notkunskap [är] [i]ngen nackdel, utom för den som lär sig noter i vuxen ålder, där noterna kan vara hämmande under en period” (KG). KG nämner också den problematik som uppstår när man försöker notera afroamerikansk musik, och inte minst elgitarrspecifika tekniker som bends, sound etc. Conny tycker att det räcker bra med att veta vad tonerna heter medan Henrik tycker att det är en stor fördel att kunna noter, inte minst i studio- och tv-sammanhang. Viktor nämner i sammanhanget ackordskisser och rytmnotering som viktigt att kunna. Johan är inne på samma spår när han tycker att det är bättre att först koncentrera sig på att läsa ackord fort från en kompskiss eller noter.

d) Musikteoretiska kunskaper

Den här frågan sammankopplade många (David, KG och Johan) med den föregående, noter och musikteori hänger ju förstås ihop och musikteoretiska kunskaper tycker de att man kan ha behov av i vissa situationer, men inte i alla. KG menar att det viktigaste är att det fungerar när man spelar, inte vad man kallar ackorden eller deras harmoniska funktion. Han nämner också att han stött på många gehörsmusiker som har en ovilja, ”eller rent av rädsla”, för teoretisk kunskap. Conny har väldigt begränsade musikteoretiska kunskaper: ”jag förstår knappt frågan”. Fredrik tror att det underlättar med musikteoretiska kunskaper, oavsett vilken genre man spelar. Henrik tycker att det är viktigt med musikteoretiska kunskaper men att det är något som ”kommer automatiskt med tid och rutin”. Viktor är inne på samma spår då han säger att en förståelse för enklare ”popharmonik” underlättar för att lära sig svårare harmonik och ackordsamhang. Pär säger att musikteori är viktigt för honom för att snabbt skaffa sig en musikalisk överblick samt för att snabbt kunna memorera låtar och ackordföljder. Då musikteorin ofta utgår från pianot försöker Pär få sina elever att omsätta dessa kunskaper till gitarren.

e) Gehör

Samtliga informanter anser att ett utvecklat gehör är viktigt oavsett genre. Conny säger att ”gehör ... är naturligtvis a och o i den mån man likt mig inte har några musikteoretiska kunskaper”. Han beskriver gehör som att ”söka och hitta min egen ton”. David anser att det är extremt viktigt med ett väl utvecklat gehör för ”musikermusiker” men inte lika viktigt inom pop/rock. Både Fredrik och Johan säger att gehör är ”det viktigaste”. Fredrik, Viktor och Pär nämner alla tre att man kan öva upp sitt gehör genom att ”planka” musik, något som Pär

använder flitigt i sin undervisning. Henrik, å andra sidan, anser att gehör är ”något som man har eller inte har”. KG tycker att gehör är oerhört viktigt och lägger till begreppet ”stilgehör”, en känsla för olika genrer. Han berättar om när han och några medmusiker spelade in musiken till boken *Real Bass Book*, om hur de tillsammans hade en stor kunskap om hur olika genrer låter och vad det är som får det att låta just så, allt från sångteknik hos Iron Maiden, till basljud i reggae. Han anser att musikhögskolorna är dåliga på att lära ut denna kunskap och att de istället prioriterar och premierar annan kunskap, som t.ex. musikteori och notkunskap.

Gitarrspecifikt:

f) Tekniker (t.ex. fingerspel, tapping, etc)

Alla utom David tycker att bra teknik är av godo oavsett genre. Han säger att ”viss musik får inte låta för bra utan bör låta lite naivt. Är man för bra rent tekniskt så är det oerhört svårt att få rätt tonbildning och attityd inom vissa genrer. Vill man bli en ny Steve Vai däremot bör man bli så bra som möjligt på alla tänkbara tekniker”. Conny säger att det är lättare att bli anlitad som gitarrist ju mer teknik man kan. Fredrik, Henrik, Viktor och Pär berör alla att det är bra att kunna såväl plektrumspel som fingerpicking. Johan tar upp alternate picking och legatospel. Fredrik och KG nämner att varje genre har sin specifika teknik och att det därför är genrerelaterat vilka tekniker man bör koncentrera sig på. Viktor ger en lista över tekniker han anser att elgitarristen bör kunna: vevgitarr (en teknik där man relativt okontrollerat och odämpat spelar ackord), fingerspel, plektrumspel, viss speedpicking (plektrumteknik för snabbt spel), aggressivt anslag vid spel av t.ex. rock- och bluesgitarr, finare anslag vid spel av t.ex. mingeljazz, bend-idéer, slide, och tumspel ”à la Wes” (Wes Montgomery utvecklade på 60-talet en stil där han spelade med tummen istället för plektrum, vilket gav ett mjukare sound).

g) Instrumentkunskap (t.ex. intonation, förstärkarinställning, etc).

Här verkar respondenterna överens om att viss kunskap om området är viktigt och kanske rent av nödvändigt då det hänger starkt ihop med det mer abstrakta begreppet *sound* (se nästa fråga *klangfärgsgehör*). ”Förstärkarinställning är för mig lika viktigt som att kunna spela med plektrum. Det är en stor del av soundet inom rockmusik, och stor del av min ton”, säger Conny som inte tycker att det är lika viktigt att kunna intonera sin gitarr, då han kan överlåta det till ett proffs. Johan är av samma åsikt, utöver att kunna stränga och stämma sin gitarr är det angeläget att kunna ställa in ett ”schysst ljud” på förstärkaren samt veta hur effekter påverkar gitarrsoundet. Fredrik nämner också att det är viktigt att kunna ställa in ett ”bra ljud” på förstärkaren, men att intonering och förstärkarvård inte är något krav, snarare en ekonomisk fråga. David anser att det ”[o]avsett nivå och ambitionsnivå ... är nyttigt att ha god instrumentkunskap”. Han skriver att valet av utrustning styr soundet och att spelglädjen ökar när det låter bra. Denna instrumentkunskap, som snarare rör val av instrument än justeringar, bygger helt på erfarenhet enligt David, man får prova sig fram genom åren helt enkelt. Henrik

skriver att man kan hitta ett personligt sound genom förstärkarinställningar och val av pedaler, men att det mesta ”sitter i fingrarna”. KG tycker att man ska ha så mycket kunskap i ämnet så att man klarar sig, men att det är ”rätt trist med folk som rattar på sina förstärkare i timal efter att resten av bandet har börjat försöka repa. Det är en vanesak att acceptera att det a) inte låter som hemma och b) inte låter som Steve Vai”. Både Pär och Viktor anser att det är viktigt att ta upp justeringar och intonation i sin undervisning, då detta får instrumentet att låta bättre.

h) Klangfärgsgehör (soundkunskap)

Samtliga respondenter anser att klangfärgsgehör är viktigt. Conny skriver att det är ”otroligt viktigt inom rockmusiken” och att ”mina kunskaper på detta område inte är teoretiska utan kommer från ett evigt musiklyssnande, samt erfarenhet från att spela i olika konstellationer”. David tar upp flera situationer där klangfärgsgehör är viktigt:

För att låta ”rätt” i sin genre krävs att man väljer rätt sound. Vad rätt sound är varierar oerhört såklart. Särskilt vid inspelning blir sound viktigt då allt hörs så oerhört tydligt. Sound gör ju dessutom mycket för hur man spelar, vilken typ av fraser o.s.v. En ny effekt kan också göra en kreativ och få en att spela saker man normalt inte brukar spela.

Även Johan och Henrik nämner att klangfärgsgehör är viktigt just i inspelningssammanhang. Henrik säger att ”[man kan] ha god hjälp av producenter och tekniker då dom oftast är mer fokuserade på hur ljud och helhet låter mer än exakt vilka toner eller "balla"ackord man tar”. Johan talar om hur olika sound passar ihop och hur tydligt det blir vid inspelning, hur ett visst trumsound passar med ett visst gitarsound t.ex. Fredrik tycker att det är ”otroligt viktigt att ha ett starkt personligt sound oavsett vilken genre man musicerar i”. KG skriver att det är en viktig kunskap, ju mer man kan dess bättre. Pär tycker att det är ett ämne som är svårt att närma sig i undervisningssituation, några elever är väldigt medvetna om sound och inte så mottagliga för att testa olika inställningar medan andra är öppna för förslag och diskussioner kring sound. Viktor tycker att man ska ha ”en god relation till sin stärkare och veta hur man rattar in ett sound om man hör det på en platta”.

i) Vad behöver man ha för utrustning för att klara av ett genreöverskridande spel vad gäller gitarr, förstärkare och effekter? Vad behöver man ha inom den/de genrer du spelar i?

Här svarar respondenterna olika, några är väldigt specifika och andra tycker att det är upp till musikern. Conny tycker att det ska ”sitta i fingrarna”, dvs att det ska låta bra utan effekter, men att man kan lägga till effekter för att ”krydda” soundet. David ger en lista på utrustning som lämpar sig för genreöverskridande spel: en Gibson Les Paul och en Fender Stratocaster, En Marshall JCM800 med 4x12 (fyra stycken 12 tums högtalarelement i en högtalarlåda) låda för rock eller en mångsidig Hi-Gain förstärkare med olika karaktärer på disten, en 1x12 combo (ej förstärkartopp och låda, utan kombinerad) för att lätt kunna ta med sig och ge bra rent och blues ljud, några distpedaler, chorus, delay, reverb om det inte finns i förstärkaren, och en wha-wha. Själv använder han en liknande utrustning och många effektpedaler för att

kunna laborera med sound. Viktor ger en liknande lista: en 1x12 förstärkare (för den behändiga storleken), en pedalväska som rymmer en dist/overdrive, en gain/crunchpedal och ett delay samt två stämmare, en för elgitarr och en för akustisk gitarr. I gitarrväg behöver man en singelcoilgitarr (för pop, rock/hårdrock, country) typ Fender Telecaster eller Stratocaster och en humbuckergitarr (för jazz, blues, hårdrock) typ Gibson 335. Utöver det en stålsträngad westerngitarr med mick, typ dreadnought och en spansk (klassisk) gitarr med mick. Dessutom behövs gitarrställ. Johan tycker att musikern själv bestämmer vad som behövs i den genre han/hon är verksam i, men en grundutrustning en bra elgitarr, en bra akustisk gitarr, en bra stärkare och kanske några pedaler. Vanligast förekommande effekter är t.e.x reverb, delay, chorus, compressor, tremolo, wah-wah, och dist. Detta är ungefär den utrustning han själv använder. Han skriver också att det är "kul att gå vilse i denna djungel av sounds och möjligheter", till skillnad från Henrik som skriver att det är "mindre bra att gå vilse i pedaldjungeln". För egen del tycker Henrik att hans telecaster är en bra allround gitarr och använder ett pedalbord med dist, compressor och wah-wah. Dessutom behöver man en bra akustisk gitarr. Fredrik tycker att det är helt upp till musikern och Pär att det framför allt är en ekonomisk fråga. KG tycker att det är genreberoende, en BC Rich passar inte i ett tradjazzband och en sk jazzburk inte i ett metallband. För att kunna spela en stor mängd genre med samma utrustning skulle han rekommendera en Fender Stratocaster och en modellerande förstärkare (som digitalt imiterar andra förstärkarmodeller) som t.ex. Fender Cybertwin.

Personlighet:

j) Hur bör en elgitarrist vara för att fungera socialt i en ensemble?

Lyhördhet, ödmjukhet och social kompetens återkommer i svaren hos samtliga respondenter. Med lyhördhet verkar de avse både en musikalisk och en social lyhördhet. Conny skriver att ett "äkta brinnande intresse och kärlek till musiken är viktigt. Lyssnandet och lyhördheten är viktiga. Hellre vara tyst om det inte behövs något i ett visst parti, än att bara spela för spelandets skull. Pauserna är lika viktiga som tonerna i ensemblespel". Fredrik tar utöver öppenhet och lyhördhet upp att man bör vara allmänt lätt att umgås med, "inte helt självklara egenskaper som man ibland kanske måste öva på". Henrik säger att man inte får vara för "egocentrerad" musikaliskt, utan vara öppen för förslag på spelstil, sväng och färgningar av ackord. Det är ett teamwork att få fram en bra låtproduktion där egenskaper som ödmjukhet, "positivism" och nyfikenhet är önskvärda. Johan säger att det är en balans mellan att vara trevlig, lyssna på andra och samtidigt ta för sig. KG skriver att det handlar om vanligt folkvett; komma i tid, vara tyst mellan låtarna, vara tolerant för andras eventuella felspel, samt "inte sätta på sina spelkompisars partner". Pär tror att det krävs extremt mycket talang (spelskicklighet) för att väga upp om det sociala inte fungerar. Storleken på ensemblen avgör i viss mån hur viktigt det är; ett nära, intimt samarbete kräver större social kompetens än medverkan i en orkester eller storband. Viktor skriver att "man lever mer eller mindre på att vara social".

k) Hur bör man vara för att få mycket speltillfällen?

Den här frågan genererade liknande svar som den förra. Johan skrev ”se ovan” medan Pär utgick från sitt svar på föregående fråga och utvecklade detta, att det i rock- och popvärlden mycket handlar om kontakter, att röra sig i de rätta svängarna, medan det kanske mer hänger på färdigheter att få spela på exempelvis Göteborgsoperan; ” Jag antar att rekryteringen till Göteborgsoperans orkester knappast sker på kvarterskrogen medan det kanske är exakt vad som sker när man ska bilda ett pop/rock-band. Jag har en känsla av att många av göteborgsbanden bildats på Pustervik, Jazzå eller något av de andra musikhaken”. Även KG och Viktor nämner den sociala aspekten och att man bör vara ”trevlig”. KG ser skillnader mellan mindre och större orter där det i mindre orter kanske ges flest jobb till dem som är bäst på sina instrument eller sin genre emedan det i större orter inte råder någon brist på skickliga musiker och jobben helt enkelt ges till dem som är trevligast och lättast att ha att göra med: ”Bra spel kan dom flesta ge, men inte alla kan hjälpa till med att skapa en bra stämning. I Vittangi, där jag aldrig har varit, kan jag tänka mig att en musikaliskt lysande men socialt mindre kompetent människa kan få fler jobb”.

Både Conny och Fredrik betonar ärlighet: ”Det underlättar att vara en socialt utåtriktad person, men låtsas aldrig vara något du inte är: det finns ofta stor förståelse för udda beteenden inom musikvärlden” (Conny) och ” man skall alltid vara sig själv och vara ärlig mot musiker som man träffar och spelar med. Ärligheten kommer att göra så att människor känner att de kan lita på dig att du gör ett bra jobb” (Fredrik). Conny betonar även ödmjukhet: ”Du kommer ingen vart med att spela King Arne ... Var ingen diva”. Dessutom är förmågan att passa tider önskvärd, en förmåga som även Viktor poängterar, samt att man är väl förberedd. Henrik nämner andra egenskaper som ihärdighet, ambition och social kompetens. De åsikterna tangeras av Viktor som tar upp såväl musikalisk kompetens som att man ska vara ”uppstyrd”. David har liknande åsikter men lägger till några egenskaper som driftighet och något han kallar ”social nätverkare” för att ha goda kontakter med spelställen, skivbolag och bokare. Man bör också kunna tala för sig och hålla vad han lovar. Han tar också upp motsatsen, band som verkar vara socialt inkompetenta ”idioter” men som ändå lyckats och nämner Mötley Crüe som exempel. Ibland kan det krävas att man betar sig som en rockstjärna för att bli en rockstjärna.

Övrigt

l. Övriga kunskaper/färdigheter som du anser att en elgitarrist bör ha för att klara sig i ett aktivt musicerande i olika typer av ensembler.

Denna öppna fråga gav upphov till lite olika typer av svar. Johan, Pär och Henrik betonar ett öppet sinne och att ha roligt på jobbet. Pär tycker att man kan och bör vara öppensinnig och nyfiken även om man snör in på musikaliska specialområden. Henrik och Conny talar om att lyssna på många olika genrer och Conny markerar att det finns en skillnad på att ha hört något

och att ha lyssnat in sig på något. Fredrik och David berör båda övning, där David framför allt nämner struktur och självinsikt medan Fredrik tycker att inspiration leder till struktur och framsteg. Tydliga mål och mening i övandet leder i sin tur till inspiration så det hela går i cirklar. Fredrik tycker också att man bör spela aktivt i band eller jamma med olika musiker. Viktor nämner att det är bra att ha kunna spela lite på andra instrument som bas, piano och trummor samt att körkort kan vara behändigt. KG ger ett långt och underhållande svar där han redogör för hur svårt det är att ge generella svar på den här typen av frågor, personkemi kan t.ex. vara en hindrande faktor oavsett hur mycket de inblandade parterna anstränger sig för att fungera ihop. Det som anses vara musikalisk inkompetens i ett sammanhang kan i andra sammanhang betraktas som genialitet (han nämner ett band i LA som exempel där musikerna var för sig var en "sopa" men tillsammans fantastiska).

Avslutningsvis fanns det utrymme för egna kommentarer som utnyttjades av fyra respondenter. Conny tyckte det var kul att delta och att det var intressanta frågor. Viktor uttryckte att det var svårt att svara men hoppades att det ändå skulle gå att använda som underlag. Henrik ville sammanfatta med att det är bra att jamma mycket och att spela med andra så mycket som möjligt. Pär saknade den konstnärliga ingången till mina frågor och belyste att det kan finnas en konflikt mellan det konstnärliga och vad man behöver kunna för att exempelvis komma in på högre utbildningar.

6 Diskussion

De åtta respondenterna ger i ganska stor utsträckning liknande svar på en generell nivå, även om de skiljer sig åt i mer specifika frågor samt i hur utförligt och detaljerat de valt att svara.

Under rubriken *Musiklära* kan man utläsa att det finns en bas av ackord som man bör kunna, nämligen alla visackord (även kallade öppna ackord då de involverar öppna strängar) och alla barréackord i dur och moll. Färgningar (maj7, sus2 osv) och omläggningar (tersen i basen, andra fingersättningar än de vanligaste etc) är önskvärt men ej nödvändigt som grund. KG avviker dock från denna åsikt då han tycker att ackordkunskap kan vara negativt i vissa sammanhang. Kring skalor råder ingen konsensus men de verkar överens om att skalor används, fast kanske inte alltid medvetet. Tre personer vurmar för utlärandet av vissa skalor och en fjärde lär ut dessa skalor, så det finns underlag för att lära ut dur- och mollpentatoniska skalor, modala skalor inklusive dur- och mollskalan, melodisk och harmonisk moll, dimskalan och altererad skala. Detta överensstämmer även med de skalor jag själv lär ut så man kan anta att de är generella i elgitarrspel inom de afroamerikanska genrerna.

Flerparten av respondenterna tycker inte att noter är nödvändigt i de flesta ensemblesammanhang men att det kan finnas situationer där det behövs. Henrik Jansson, undersökningens meste studiegitarrist tycker att det är en klar fördel. Av detta kan man utläsa att de flesta kommer att klara sig bra utan noter, kanske lär man sig det när det väl behövs? Så var det för mig, men då ångrade jag att jag inte lärt mig det ordentligt tidigare. Läroplanen betonar notläsning jämte gehörinlärning så där finns det ett uppdrag, men syftet blir något oklart när det inte är förankrat bland verksamma musiker och det dessutom inte finns någon tradition av notläsning på instrumentet. Är det då enbart för högre studier som noter lärs ut på det estetiska programmet? Eller kan det rent av vara så att notinlärningen är ett arv från den mer traditionella instrumentalundervisningen av klassiska instrument där noter spelat stor roll? Elgitarrundervisningen (och utlärandet av de afroamerikanska genrerna) är som tidigare diskuterats en ung företeelse och när den institutionaliserades kan det ha varit lätt att ta till metoder kopplade till andra instrument med längre undervisningstradition. Tyvärr nämnde ingen tabulatur som alternativ eller tog upp det överhuvudtaget i undersökningen och enkäten saknade också en fråga om detta, en brist som inte går att åtgärda i efterhand. I kursplanen nämns inte heller tabulatur, som nog används i stor utsträckning av elgitarrlärare på det estetiska programmet och inte minst av eleverna själva. Kursplanerna är inte instrumentspecifika, vilket givetvis är en förklaring, men det kan ju också vara en viktig kunskap att kunna lära in ett stycke musik med hjälp av tabulatur, inte minst i elevens sökande efter kunskap på egen hand, något som betonas i läroplanen i övrigt. I Grim och Lydén (2006) var samtliga respondenter, alla gitarrlärare, positiva till tabulatur och de själva ser det som ett led i notinlärningen, eller kanske den enda form av notering eleven behöver.

Alla respondenter betonar betydelsen av ett väl utvecklat gehör. Elgitarr är ett instrument som ofta lärs ut via gehör och används inom gehörbaserade genrer så det är inte så förvånande, men ändå intressant att se att det så tydligt poängteras vikten av ett bra gehör och flertalet respondenter tycker också att det går att öva och förbättra gehör. Gehörsinläring av stycken är också något som prioriteras och premieras i läroplanen för instrumentalundervisning på gymnasiet (Skolverket, 2000). Kopplat till detta är i hög grad klangfärgsgehör som diskuteras nedan.

När det gäller gitarrteknik så finns det i undersökningen belägg för att detta är ett ämne som den aktive elgitarristen bör kunna; man får lättare speljobb och har lättare att klara olika ensemblesituationer. Olika genrer kräver olika tekniker och därför bör man anpassa sina studier eller övningar i teknik efter de genrer man vill spela. Är man en elgitarrpedagog som vill ge sina elever en bred utbildning så kan man alltså med gott samvete ägna sig åt flera olika tekniker, samtidigt som plektrumteknik och legatospel är det som betonas mest i undersökningen och kanske det som är viktigast att behärska oavsett genre.

En liten del av respondenterna tycker att det är viktigt att kunna ställa in sin gitarr gällande intonation, stränghöjd och halsjustering men övriga tycker att man kan överlåta det till proffs , även om man då får betala för det. Själv har jag gått en kurs i gitarrjustering och bandslipning hos Leif Jacobsson (Jacobsson Guitarworks, Umeå) och har haft stor nytta av detta. Jag tycker gott att man kan lära sig enklare justeringar, intonering och hur man byter strängar på ett vettigt sätt samt att detta ingår i det som kursplanen kallar instrumentets konstruktion. Även hobbymusikern har nytta av detta då det finns mycket pengar att spara och instrumentkännedom i allmänhet kan vara positivt även för spelandet. För elgitarrpedagogen tycker jag det är en nödvändighet, speciellt eftersom vård av skolans instrument ofta ingår outtalat i musiklärarens/kulturskolelärarens tjänst och det underlättar för eleverna att spela på väljusterade instrument.

Klangfärgsgehör kopplat till det något mer svårdefinierade begreppet 'sound' lyfts fram av samtliga respondenter som något väldigt viktigt, kanske det ämne som engagerar deltagarna mest. Helgesson (2003) ger mig belägg för att tala om sound som en viktig del av klangfärgsgehör och även han anser att konkret klangfärgsgehör är en väsentlig egenskap för utövare av modern populärmusik (där de afroamerikanska genrer som är utgångspunkten för den här undersökningen ingår). Helgesson (2003) och respondenterna är överens om att sound kan innefatta inställningar av förstärkare och val av effektpedaler; återigen är soundet styrt av vilken genre man spelar. Ett väl utvecklat klangfärgsgehör bör man kunna öva upp genom att lyssna mycket på inspelningar av de genrer man avser spela, men även genom att bekanta sig med sitt/sina instrument och sin tekniska utrustning samt ha kunskap om hur olika effektpedaler låter, var för sig och ihop. Eftersom klangfärgsgehör i allmänhet och sound i synnerhet framkommer som väsentligt och önskvärt hos den verksamme elgitarristen så bör elgitarrpedagogen ägna en betydande del av sin undervisningen till detta. Det ultimata är att alltid ha soundkunskap integrerad i undervisningen, inte minst i ensemblesammanhang, så att

det inte blir en fristående del. Klangfärgsgehöret är inte skiljt från gehöret i stort och bör inte heller vara det in undervisningen.

Nära kopplat till sound är val av utrustning. Respondenterna ger olika svar och det går inte att dra några slutsatser utifrån undersökningen att en viss utrustning skulle vara att föredra framför en annan. Om man vill kunna delta i genreöverskridande ensemblespel så kan det vara en fördel att ha en gitarr med singlecoilmikrofoner och en med humbuckermikrofoner (se 3.1). Dessutom är det bra att ha tillgång till en akustisk gitarr (stål- eller nylonsträngad, gärna med mikrofon för ensemblesammanhang). Om man önskar ett flexibelt sound så kan det vara en fördel att spela med effektpedaler; de vanligaste förekommande är distortion/overdrive, chorus, delay, wah-wah, reverb, tremolo och compressor. Eftersom denna fråga hänger intimt ihop med klangfärgsgehör och sound så bör man vara medveten om att genre och val av utrustning till viss del är beroende av varandra. Inom genren funk är det t.ex. mer vanligt förekommande med en singlecoil gitarr och en wah-wah än inom metal där en humbuckerförsedd gitarr med mycket distortion är vanligare. Tyvärr styrs valet av utrustning av den ekonomi man har tillgång till och så är det även för kulturskolorna, estetprogrammen och deras elgitarrpedagoger. Det kan vara svårt att motivera sin rektor till dyra inköp av flera olika gitarrer, effektpedaler och förstärkare, men nog är det en tillgång för eleven att bli insatt i den flora (eller svårframkomliga djungel) av utrustning som finns på marknaden och som dessutom kanske krävs för att få fram det sound som eleven önskar.

Jag lämnar det åt någon annan att diskutera huruvida personliga egenskaper är något oföränderligt man föds med eller något man kan lära sig eller åtminstone förbättra. Tydligt är dock att det krävs en hel del för att fungera socialt i en ensemble och för att få mycket speltillfällen. Detta stämmer väl överens med mina ursprungliga funderingar kring varför Janne Schaffer var (och fortfarande är) en så flitigt anlita studiomusiker; utöver de andra faktorer som tagits upp i denna undersökning så är denna minst instrumentspecifika faktor en av de viktigare. Det är uppenbart att i musikervärlden så räcker det inte med att vara en skicklig musiker och ha bra utrustning, man måste besitta egenskaper som lyhördhet, ödmjukhet och social kompetens. Utöver detta bör man också kunna passa tider och vara strukturerad. Detta kan i väldigt liten mån läras ut i ämnet elgitarr på gymnasiet estetiska program, eller på kulturskolan, men det är av oerhörd vikt att det tas upp i undervisningen och i skolan i stort. Elevens fokus ligger säkert mycket på att utveckla sina färdigheter på sitt instrument och det är lätt att tro att den som är bäst får de mest eftertraktade jobben, men enligt denna undersökning går de jobben till den som har mest utvecklad social kompetens.

Endast en respondent nämner det affärsmässiga i att få mycket speltillfällen vilket förvånar mig då många musiker försörjer helt eller delvis på att frilansa och detta kräver sitt av bokföring, kontaktnät och marknadsföring. Min uppfattning är att många musiker inte är bra på denna bit och att det kan vara en fördel att ha bra koll på även denna sida av yrkeslivet som musiker. Även hobbymusikern kan ha nytta av dylik kunskap då konsten att driva band är

nära besläktad med konsten att driva ett företag; man ska förhandla om gager, kontakta spelställen, marknadsföra sitt band, rapportera till STIM m.m.

Sammanfattningsvis kommer jag fram till att enkäten tagits på stort allvar av en samling elgitarrister med auktoritet i området, samt att deras svar indikerar att det finns praktiska och teoretiska kunskaper samt personliga egenskaper som en verksam elgitarrist bör ha för att aktivt delta i en eller flera ensembler i olika genrer. Dessa kunskaper är framförallt inom ackordspel, plektrumteknik och gehör och i synnerhet klangfärgsgehör med underkategorin soundkunskap. Dessutom finns det en del personliga egenskaper som anses viktiga att ha. Elgitarrpedagogen kan alltså med fördel koncentrera sig på dessa områden. Min uppfattning är att de två första områdena, ackordspel och plektrumteknik, är mer prioriterade inom elgitarrundervisning än soundkunskap som kanske är svårare att närma sig. Det kan också vara en fråga om tidsbrist då man inom kulturskolan har relativt korta lektioner och inom gymnasiet kan pedagogen känna ett krav på att hinna med andra kursmoment. Lösningen är, som tidigare nämnts att integrera dessa viktiga moment i all elgitarrundervisning, så att de inte står lösryckta ur sitt sammanhang eller inte hinns med. Instrumentkunskap hänger ihop med klangfärgsgehör och soundkunskap som i sin tur är genreberoende och genrer är ju alltid en del av den musik som spelas. Således bör man alltid noga reflektera över sound och göra aktiva val tillsammans med eleven på lektionerna. Vad gäller de personliga egenskaperna så förmedlas dessa bäst genom diskussioner och personlig självkänedom. Det är alltså viktigt för elgitarrpedagogen att inte bara bedriva renodlad gitarrundervisning utan även att föra en dialog med sin elev.

Det går inte att dra några slutsatser om att respondenterna svarar på ett visst sätt beroende på ålder, utbildning eller yrke (musiker eller gitarrlärare). En anledning till det är att det är svårt att dra slutsatser utifrån en så liten grupp respondenter, en brist som många kvalitativa undersökningar har. En annan orsak är att jag medvetet valt ut respondenter som skiljer sig åt i ålder, musikaliskt, och yrkesmässigt. Detta gäller dock främst gruppen verksamma musiker och man kanske hade kunnat vänta sig en större enighet i den mer homogena gruppen gitarrlärare. Däremot framträder gruppen i stort som relativt homogen och detta antyder att det kan finnas en elgitarrkultur med egna begrepp, egen jargong och bred kunskap i området. Jag är övertygad om att om respondenterna placerats i samma rum så hade snabbt en intressant diskussion brutit ut rörande musik, gitarrister, gitarrer, sound, pedaler m.m. Min uppfattning är att liknande diskussioner, med stor förståelse för varandra, uppstår så fort elgitarrister träffas, oavsett om de känner varandra sedan tidigare eller inte.

Examensarbetets frågeställning och resultat känns angeläget då det inte finns något konsensus kring vad elgitarrpedagogen bör lära ut. Man kan fråga sig om det är önskvärt med ett sådant konsensus, men de resultat som undersökningen ger går väl och enkelt att förena med kursplaner och elgitarrpedagogens verksamhet på såväl kulturskola som gymnasium. Såväl kulturskolans som gymnasiet mål bör vara att ge verktyg till fortsatt musicerande och då finns det god grund att fokusera på de moment som tydligt trätt fram i denna undersökning

som viktiga. Med den samstämmighet som ges i denna undersökning kan man anta att liknande resultat skulle ges även i en större undersökning och det vore naturligtvis önskvärt med ett större, kvantiserbart material. Det vore även intressant att se i vilken utsträckning som verksamma elgitarrpedagoger undervisar i de moment som yrkesverksamma elgitarrister och elgitarrpedagoger tycker är viktiga. En annan studie som vore intressant att genomföra är vilka moment som verksamma elgitarrister faktiskt använder i ensemblespel i olika genrer.

Avslutningsvis konstaterar jag att forskning inom elgitarrpedagogik och metodik är en relativt ung företeelse, inte minst eftersom instrumentet är så sent tillkommet. Detta har visat sig när jag letat litteratur: det har varit svårt att hitta relevant litteratur på en hög akademisk nivå. Forskning inom populärmusik inom de afroamerikanska genrerna i stort har inte heller många år på nacken och även om det finns en större flora av litteratur inom detta område så dröjer det säkert innan exempelvis standardiseringar av begrepp som sound växer fram. Undervisning i skolans värld bygger mycket på forskning och bör så också göra, så steget är inte långt till att anta att bristen på forskning inom elgitarrpedagogik och metodik är delvis skyldig till bristen på undervisningsmaterial och att undervisningen kan se så olika ut beroende på vem som är lärare.

7 Referenser

Eriksson, Pär & Hansson, Magnus (2009). *Fyra musiker och instrumentpedagogers förhållningssätt till notanvändning*. Göteborg: Examensarbete vid Göteborgs universitet.

Gorenberg, Steve (2007). *Learn Rock Guitar – A Complete 4 Part Learning System*. West Haven, Conn.: Fred Russell

Grim, Tobias & Lydén, Fredrik (2006). *Elgitarrundervisningens dilemman*. Göteborg: Examensarbete vid Göteborgs universitet.

Göransson, Kristoffer & Wirzén, David (2008). *Att spela musik – En intervju- och litteraturstudie av relationen mellan det egna uttrycket och den tekniska färdigheten, från en instrumentallärares perspektiv*. Göteborg: Examensarbete vid Göteborgs universitet.

Hilborne, Phil. (2004). *Xtreme Electric guitar*. London: SMT.

Helgesson, Kenneth (2003). *Absolut gehör: konkret minne för ljud*. Diss. Göteborg Univ., 2003

Johansson, Kjell-Gunnar (2002). *Can you hear what they're playing?: a study of strategies among ear players in rock music*. Diss. Luleå : Univ.

Lilliestam, Lars (1995). *Gehörsmusik - Blues, rock och muntlig tradering*. Göteborg: Akademiförlaget.

Lindvist, Mikael (2006). *Teknik för elgitarr*. Bromma: Notfabriken Music Publishing.

St.James, Adam (2003). *101 Guitar Tips - Stuff all the Pros Know and Use*. Milwaukee: Hal Leonard.

Sallman, Ingemar & Silén Hasse (2006). *Rockgitarristen*. Bromma: Notfabriken Music Publishing.

Internet

Grove Music Online. Artikel om tabulatur. www.oxfordmusiconline.com, sökord tablature, hämtad 2011-07-06.

Josephsson, Katarina (2009). Artikel hämtad från www.fotnoten.se 2011-02-02.

Nationalencyklopedien. Artikel om tabulatur. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/tabulatur> hämtad 2011-07-06.

Skolverket, 2000. *Läroplan för de frivilliga skolformerna*.
www.skolverket.se/kursplaner_och_betyg hämtad 2011-01-10.

Wikipedia. Artikel om tabulatur. <http://sv.wikipedia.org/wiki/Tabulatur> hämtad 2011-01-13.

Bilaga 1

Frågeformulär till *Verklighetsbaserad elgitarrundervisning* – ett examensarbete av Alexander Goldmann

Bakgrund:

Det råder brist på färdigt undervisningsmaterial i elgitarr då detta är en relativt ung tradition inom instrumentalundervisning och många lärare skapar därför eget eller samlar på sig material från olika källor. Detta gör att elgitarrundervisning kan se väldigt olika ut på olika håll, på gott och ont naturligtvis. Jag är dock övertygad om att det finns vissa kunskaper som en elgitarrist bör ha för att fungera bra i ensemblespel. Naturligtvis är dessa kunskaper olika beroende på genre, men en hel del är nog allmängiltigt oavsett vilken genre man väljer.

Min ambition i detta arbete är att samla den kunskap som en elgitarrist kan behöva för att delta i aktivt musicerande i en ensemble, på professionell- eller amatörnivå. Jag vänder mig därför till er, elgitarrpedagoger och yrkesverksamma elgitarrister, och ber er svara på följande frågeformulär utifrån era erfarenheter.

Ni svarar så utförligt som ni önskar på fristående papper eller i mejlform, detta för att jag inte ville styra längden på era svar med ett visst antal rader. Era svar kommer att användas i examensarbetet och kommer ej att behandlas konfidentiellt om ni inte uttryckligen önskar det. Jag kommer även att använda en del av era utsagor som citat för belysa eller exemplifiera mina slutsatser.

Jag har även ambitionen att göra en praktisk gitarrbok baserad på examensarbetets slutsatser och hoppas även där få använda era utsagor, såvida ni inte uttryckligen motsäger er detta. Om ni ej önskar besvara detta frågeformulär är jag tacksam för besked om detta snarast. Jag ber er svara på detta formulär inom 14 dagar.

Med vänliga hälsningar

Alexander Goldmann

Bilaga 2

Enkät

1. Personuppgifter: namn och ålder.
2. Beskriv ditt yrke och nuvarande musikaliska sammanhang du medverkar i.
3. Beskriv din musikaliska bakgrund vad gäller utbildning samt olika musikaliska sammanhang du medverkat i.
4. Vad anser du att en elgitarrist bör kunna för att klara sig i ett aktivt musicerande i olika typer av ensembler vad gäller (var gärna så konkret som möjligt):

Musiklära:

- a) Ackordspel (t.ex. visackord, moll7-ackord som barré, etc)
- b) Skalar (t.ex. durpentatonisk, lokrisk, etc)
- c) Notkunskap
- d) Musikteoretiska kunskaper (hur ackord hänger ihop, etc)
- e) Gehör

Gitarrspecifikt:

- f) Tekniker (t.ex. fingerspel, tapping, etc)
- g) Instrumentkunskap (t.ex. intonation, förstärkarinställning, etc).
- h) Klangfärgsgehör (soundkunskap)
- i) Vad behöver man ha för utrustning för att klara av ett genreöverskridande spel vad gäller gitarr, förstärkare och effekter? Vad behöver man ha inom den/de genrer du spelar i?

Personlighet:

- j) Hur bör en elgitarrist vara för att fungera socialt i en ensemble?
- k) Hur bör man vara för att få mycket speltillfällen?

Övrigt

- l) Övriga kunskaper/färdigheter som du anser att en elgitarrist bör ha för att klara sig i ett aktivt musicerande i olika typer av ensembler.
5. Kommentarer
6. Tack för din medverkan!