



En sak i taget... eller allt på en gång?

**Om undervisning och handledning i gitarrspel och sång
för och inom sättningen bluestrio**

Examensarbete
Musikpedagogexamen
Höstterminen 2013
Poäng: 15 hp
Författare: Robin Englund
Handledare: Johan Nyberg

Sammanfattning

Sättningen gitarr, bas och trummor, där gitarristen också är sångare, har funnits vara mycket utmanande. Gitarren är det enda instrument i sättningen riktigt lämpat för både ackord- och solospel. Då det kan vara svårt att kombinera komp- och sologitarr, samt gitarrspel och sång, har problemet framförallt legat i ett meningsfullt och intressant uppfyllande av det musikaliska rummet. Dessa svårigheter har upplevts som något gitarrutbildning sällan berör, varför syftet med arbetet var att lägga grunden till en metod för utbildning av gitarrelever i bluestrio. Detta gjordes genom att studera tidigare forskning om didaktik, samt undersöka hur gitarrister i olika bluestrios kombinerade de ovan nämnda elementen. Frågeställningarna var:

- Vilka metoder för kombinerande av elementen komp, fills, solo och sång är vanliga i bluestrios?
- Hur skulle undervisning av gitarrelever i bluestrio, med fokus på kombination av ovanstående element, kunna utformas?

Som teoretisk utgångspunkt valdes ett antal tankar ur John Deweys filosofi för hur pedagogik bör bedrivas. Centralt var målens och växandets betydelse, ett meningsfullt innehåll med en tydlig och underlättande progression, samt att eleven till stor del bör göras delaktig och ges möjlighet att upptäcka svar, istället för att få dessa presenterade av läraren.

Som metod för arbetet valdes kvalitativ analys av åtta olika låtar. Detta för att visa på olika sätt att variera och kombinera element i gitarr- och sångstämmorna. I gitarrstämman var det vanligt att låta elementen avlösa varandra, längre stunder ägna sig åt ett enskilt element eller helt blanda ihop dem. Simultant gitarrspel och sång förenklades genom att sänka komplexiteten i stämmorna, bara ägna sig åt en stämma i taget eller ge dem en likartad, ibland helt unison, utformning. De olika kombinationerna av element och stämmor kan dock även ha varit musikaliska val snarare än speltekniska.

Analysresultaten bearbetades sedan genom Deweys lärandeteorier samt tidigare forskning om handledning och vanliga metoder vid självstudier av gehörsmusik.

En metod för utbildning av gitarrelever i bluestrio skulle kunna utgå från bluestolvan som formel, med en position av pentaskalan knuten till formeln. Då dessa två moment kopplas ihop kallas detta för ett kognitivt schema, vilket sedan övas genom att spela låtar som håller sig till bluestolvan i olika tonarter och där eleven kan ägna sig åt ett element i taget. Schemat kan byggas ut med varianter av formeln och låtar som gradvis ges fler moment, tills en helt fri utformning av gitarrstämman är möjlig. För att koppla undervisningen mer till det övergripande målet (att spela gitarr och sjunga i en bluestrio) är det bra om läraren, när eleven kan ta hand om gitarrstämman själv, går över till att spela bas.

Kombinationen gitarrspel och sång kan övas genom att börja med låtar där eleven ägnar sig åt en stämma i taget och sedan gå vidare med låtar som har unisona eller liknande stämmor. Slutligen kan låtar som möjliggör en fri kombination av stämmorna spelas.

Parallellt med den individuella undervisningen bör eleven medverka i en bluestrio. Gruppen kan träffas varje vecka, där vartannat möte är innebär handledning och reflektion, och vartannat består av eget arbete.

Förord

Först och främst vill jag rikta ett stort tack till min underbara fru Caroline och min fantastiska familj, för att ni hjälpte mig igång med uppsatsskrivandet och peppade mig när det gick segt.

Tack även till Johan Nyberg för grym handledning.

Slutligen vill jag nämna bluestidskriften *Jefferson*, som skänkte mig ett exemplar innehållande en intressant artikel/intervju om och med Clas Yngström. Schysst alltså.

Innehållsförteckning

1. Inledning	7
1.1 Syfte och frågeställningar.....	7
1.2 Metod och teori.....	8
1.3 Förklaringar av begrepp och termer.....	8
2. Tidigare forskning	8
2.1 Simultankapacitet.....	8
2.2 Lärandeteorier.....	9
2.3 Utbildningsmetoder.....	10
2.4 Elgitarrspecifika problem i undervisningen.....	10
2.4.1 Utrustning och gitarrljud.....	11
2.5 Bluestrio i formella lärandemiljöer.....	12
2.6 Metoder vid självstudier av gehörsmusik.....	12
2.7 Analys av gehörsmusik.....	13
2.8 Litteratur och andra informationskällor rörande bluestrio.....	13
3. Metod	14
3.1 Urval och avgränsningar.....	14
3.2 Presentation av analysobjekten.....	15
3.2.1 Southside Jump.....	15
3.2.2 Sunshine of Your Love.....	15
3.2.3 All Your Love.....	15
3.2.4 Mean Town Blues.....	16
3.2.5 Hey Joe.....	16
3.2.6 Thunderbird.....	16
3.2.7 Texas Flood.....	16
3.2.8 Blues for the Green.....	16
3.3 Genomförande.....	16
4. Resultat	17
4.1 Komplexitetsnivåer i gitarr- och sångstämmorna.....	17
4.2 Analyser av musikexemplen.....	17
4.2.1 Southside Jump.....	18
4.2.2 Sunshine of Your Love.....	18
4.2.3 All Your Love.....	19
4.2.4 Mean Town Blues.....	19
4.2.5 Hey Joe.....	20
4.2.6 Thunderbird.....	21
4.2.7 Texas Flood.....	21
4.2.8 Blues for the Green.....	22
4.3 Sammanfattning.....	23
4.3.1 Variationer i gitarrstämman.....	23
4.3.2 Metodiska överväganden kring gitarrstämans variationer.....	24
4.3.3 Kombinationer av gitarrspel och sång.....	24
4.3.4 Metodiska överväganden kring simultant gitarrspel och sång.....	24

5. Diskussion	24
5.1 Automatisering.....	25
5.2 Spelteknik kontra musikaliskt uttryck.....	25
5.3 Kommunikation och socialt umgänge.....	25
5.4 Metodik för utbildning i bluestrio.....	26
5.4.1 Individuell undervisning.....	28
5.4.2Handledning av grupper.....	30
5.5 Metodkritik.....	31
5.6 Vidare forskning.....	32
Källförteckning	33
Bilagor	35

1. Inledning

Som musiker har jag funnit sättningen gitarr, bas och trummor, där gitarristen också är sångare, mycket utmanande. Gitarren är det enda instrument i gruppen som är riktigt lämpat för både ackord- och solospel, vilket ofta är svårt att kombinera. Problemet har därför framförallt legat i att på ett meningsfullt och intressant sätt fylla det musikaliska rummet. Som Dave Rubin (1996:14) uttrycker det; ”Being able to chord, fill, and solo will continue to be the ultimate challenge for the ensemble guitarist”. Att utöver detta även klara av att sjunga rent och inlevelsefullt har visat sig kunna vara mycket svårt, speciellt om minst en stämman har en komplex rytmik.

Vid spel och sång inom en bestämd genre är det även viktigt att använda ett passande uttryck. Detta finns det dock gott om källor för, genom privat eller formell undervisning samt den uppsjö av publicerat instruktionsmaterial som finns för elgitarr. Dessutom finns idag mängder av information tillgänglig genom framförallt YouTube (YouTube, 2013). Däremot verkar det saknas forskning, kunskap och instruktionsmaterial som rör den strukturella aspekten av gitarr och sång i trioformatet som nämns ovan, mer specifikt hur kompgitarr, fills, sologitarr och sång kombineras. Min egen erfarenhet har som sagt visat på att det är där de stora svårigheterna i det praktiska utförandet ligger och då den gitarrundervisning jag har fått (formell och privat) vad jag kan minnas aldrig behandlat detta väcktes intresset hos mig för forskning i ämnet.

Trioformatet bjuder nämligen även på fördelar. I en intervju med de välrenommerade musikerna Tommy Shannon och Chris Layton (Guitar World, 2010:184) konstaterar intervjuaren att ”[s]omething really great about a trio is that, compared to a four-piece, there is so much more room to fill, and it can be filled in so many different ways”, vilket basisten Shannon håller med om. Den svenske gitarristen och sångaren Clas Yngström (Mich + Mik, 2006), sedan många år verksam i bandet Sky High, menar också att trioformatet ger en stor frihet att spontant utveckla idéer, även på en scen i stundens hetta. Andra fördelar med trion är att den ofta är lättare att kalla till repetition och mindre krävande i fråga om lokaler och utrustning än större grupper.

Blues och rock verkar vara vanliga genrer för sättningen, med stilbildande artister som Cream och Jimi Hendrix. Blues är även en mycket vital del av elgitarristens utbildning, både som egen genre och som viktig ingrediens i många andra stilar. Av dessa skäl kändes det naturligt att använda blues som ram för denna studie. Därför kommer sättningen gitarr/sång, bas och trummor i detta arbete hädanefter kallas *bluestrio*, även i de fall den framförda musiken inte är traditionell eller renodlad blues. En vanlig term är *powertrio*, men då den används lite hur som helst för varierande sättningar och musikstilar har den valts bort. Begreppen gitarr, bas och trummor kommer också framledes att avse elgitarr, elbas och trumset.

1.1 Syfte och frågeställningar

Arbetets syfte är att ge en grundläggande metodik för utbildning av gitarrelever i spel och sång för och inom sättningen *bluestrio*. Syftet är därigenom musikpedagogiskt. Fokus är att tydliggöra olika sätt att kombinera elementen kompgitarr, fills, sologitarr och sång. Sidsel Tveiten (2000) menar att ”[g]enom att medvetandegöra och begreppsbestämma grunden för egen yrkespraxis öppnas möjligheterna för att utveckla och vidareutveckla (...) kompetensen”, vilket här tolkas som att en förståelse för gitarrspel och sång i *bluestrio* ger möjlighet att utbilda i ämnet. Detta ger arbetet ytterligare en del, som består av musikanalys och därför är musikvetenskaplig.

Syftet ger frågeställningarna:

- Vilka metoder för kombinerande av elementen komp, fills, solo och sång är vanliga i *bluestrios*?

- Hur skulle undervisning av gitarrelever i bluestrio, med fokus på kombination av ovanstående element, kunna utformas?

1.2 Metod och teori

Att arbetet är både musikpedagogiskt och musikvetenskapligt reflekteras i teori och valda metoder. Som metod för den musikpedagogiska delen valdes studier av tidigare forskning rörande främst *didaktik*¹, vilket samtidigt gav delen dess teoretiska referensram.

För att ge en inblick i hur gitarrister och sångare i bluestrios vanligen utformar gitarr- och sångstämmorna valdes kvalitativ musikanalys som en andra metod. Som teoretisk referensram presenteras tidigare forskning rörande analys av gehörsmusik.

1.3 Förklaringar av begrepp och termer

I detta arbete har termer knutna till notbunden musik till stor del valts bort, till förmån för mer genremässigt lämpliga. Lilliestam (1995:140) anser att många begrepp inom populärmusik vid det här laget är så inarbetade att de inte behöver förklaras, men för att göra arbetet tillgängligt för en så bred publik som möjligt redogörs ändå för vissa termer. Detta sker varierande antingen i brödtexten eller genom fotnoter. Alla termer presenteras dessutom i Bilaga B (s.36).

2. Tidigare forskning

Här presenteras tidigare forskning om lärandeteorier- och metoder, följt av en redogörelse för specifika problem i elgitarrundervisning. Förekomst av bluestrio i ett urval av formella lärandemiljöer belyses också, varpå kapitlet avslutas med avsnitt om självstudier av gehörsmusik, analys av denna samt en kort presentation av litteratur och andra informationskällor rörande bluestrio.

2.1 Simultankapacitet

Förutom rent musikaliska val, kan förenklingar i stämmorna (för att underlätta kombinationer av simultana element) bero på olika grader av utvecklad simultankapacitet. Sveriges Radio (Sveriges Radio, 2013) tar i ett inlägg upp resultaten av en studie² gjord av Sylvain Charron och Etienne Koechlin, vilka har visat att den mänskliga hjärnan har svårt att ägna sig åt fler än två upplevt komplicerade uppgifter samtidigt. Detta skulle i så fall omöjliggöra ett simultant utförande av kompgitarr, sologitarr och sång, i de fall dessa upplevs som tre, var för sig komplicerade uppgifter. Trots detta spelar skickliga jazzpianister ibland baslinjer med vänster hand och ackord med höger samtidigt som de sjunger, vilket kan ses som tre element. Frågan är dock hur pianisten upplever det, då pianot speltekniskt är mycket mer tillåtande än gitarren, i fråga om simultant utförda stämmor. I det senare instrumentets fall leder simultana stämmor (spelade på ett enskilt instrument) ofta till strikt arrangerad musik, vanligt exempelvis inom repertoaren för klassisk sologitarr.

Jan Fagius (2001) beskriver hur hjärnan fungerar i relation till musik, men nästan uteslutande ur ett lyssnarperspektiv. De musikexempel och undersökningar han refererar till behandlar också nästan uteslutande notbunden musik. Här saknas alltså till allra största del gehörsmusiken och utförandeperspektivet. Fagius konstaterar dock att den högra hjärnhalvan styr vänster hand, samt att rytmisinet sitter i vänster hjärnhalva, som styr höger hand. Vilken hand en musiker spelar med på vilken del av instrumentet skulle alltså kunna påverka möjligheterna till utförandet av simultana stämmor.

¹ Didaktik kan kort sagt vara vetenskapen om undervisning

² Divided Representation of Concurrent Goals in the Human Frontal Lobes. Publicerad i tidskriften *Science* 16 april 2010, vol 328.

2.2 Lärandeteorier

Här presenteras några av den amerikanske filosofen John Deweys (1859-1952) tankar om utbildning och lärande. Målet med detta är att forma en lärandeteori som via musikanalysernas resultat kan ge en metod för utbildning av gitarrelever i bluestrio.

En central punkt i Deweys pedagogiska filosofi är hans syn på utbildningens innehåll och mål, där "[v]arje mål blir ett medel för att föra verksamheten vidare så snart det är nått. Vi kallar det mål när det markerar den framtida riktningen för den verksamhet vi håller på med och medel när den markerar den pågående riktningen" (Dewey, 1997:147). Det här är en bra definition av termerna mål och medel. Sett utifrån denna uppsats ämne skulle ett mål kunna vara att lära sig *bluestolvan*³. När målet är uppnått förvandlas det till ett verktyg för att lära sig nästa mål, och så vidare. Detta visar också på att allt innehåll måste vara meningsfullt i sig, samtidigt som det leder fram mot övergripande mål, vilka Dewey (1997:165) menar fungerar som "utsiktspunkter från vilka man kan överblicka utbildningens specifika problem". Översatt till denna uppsats skulle ett övergripande mål kunna vara att lära sig att spela och sjunga i en bluestrio, utifrån vilket det går att hitta mindre mål som "vad behöver jag kunna för skalor?".

Dewey (1997) menar också att det inte räcker att läraren visar och förklarar meningen med ett moment, exempelvis en viss skala, utan detta måste kopplas till ett sammanhang där eleven själv praktiskt prövar och utforskar för att få en förståelse för användningen av det aktuella momentet⁴. I musikutbildning skulle detta kunna visa på vikten av att spela mycket istället för att prata bort stora delar av lektionen. Det kan även vara en del i att ge eleven möjligheten att själv finna vägar från ett delmål till nästa, vilket också framhålls som mycket viktigt. Det bör dock poängteras att detta kräver en hög grad av motivation hos eleven, vilket gör att denna typ av undervisning måste utgå från elevens intresse för att fungera (Dewey, 1997:173). Därför är det av stor vikt att eleven görs delaktig i alla moment som rör undervisningen, så långt det är praktiskt möjligt. Följder blir då att användandet av en fast undervisningsmetod med ett i förväg bestämt innehåll omöjliggörs, samt att läraren måste ha kompetens att se elevens styrkor, svagheter och önskningsar.

En utbildning präglad av dessa tankar kan ge eleven möjlighet att utvecklas på egen hand både under och efter utbildningen. Dewey (1997:83) beskriver det som att;

"[n]är man lär sig ett sätt att handla i stället för att få färdigheter till skänks måste man lära sig att (...) göra varierande kombinationer av dem. En möjlighet till fortsatta framsteg öppnas av det faktum att när man lär sig ett sätt att handla, utvecklas metoder som kan komma till nytta i andra situationer. Ännu viktigare är det att människan skaffar sig vanan att lära. Hon lär sig att lära."

De presenterade tankarna kan samlas i fem punkter:

- Utbildningen bör utgå från elevens specifika intressen och behov, varför denne måste göras delaktig i aktiviteterna samt utformningen av dessa.
- Elevens utveckling bör vara ett mål i sig, bestående av moment som kan fungera både som metoder och delmål i riktning mot ett övergripande (men ej slutgiltigt) mål.
- Delmål och metoder bör ha en tydlig och underlättande progression, där ett moment anknyter till det föregående samtidigt som det förbereder nästa.
- Allt innehåll i undervisningen bör vara relevant för det övergripande målet och meningsfullt för eleven.
- Eleven bör ges möjlighet att genom praktik själv tillägna sig en uppfattning om varje

³ Bluestolvan består av tolv takter och är bluesens vanligaste och viktigaste ackordschema.

⁴ Härav termen *learning by doing*, "lanserad vid 1800-talets slut av John Dewey som benämning på det centrala i hans pragmatiska pedagogik" (Nationalencyklopedin, 2013).

moments användning, snarare än genom verbala förklaringar från läraren.

2.3 Utbildningsmetoder

Inom utbildningsverksamhet kan flera olika metoder för utveckling eller vidareutveckling av kunskap och kompetens användas, exempelvis undervisning, handledning och rådgivning. Tveiten (2000) lyfter en mängd intressanta och viktiga aspekter gällande dessa tre metoder, av vilka här presenteras några av de för detta arbetes syfte mest relevanta.

Det är innan handledningen startar viktigt att handledare och deltagare tillsammans bestämmer och klargör inom vilka ämnes- och tidsmässiga ramar handledningen ska ske, dess avsikter och mål samt vilka normer och regler som ska gälla. Detta kan öka deltagarnas trygghetskänsla, vilken möjliggör kommunikation och reflektion i gruppen och är nödvändig då handledning innebär att deltagarna själva söker efter svar, snarare än får färdiga lösningar presenterade. Tveiten (2000:39) skriver om detta att "[o]m studenten eller yrkesutövaren ska hjälpas till att bli medveten om grunden för den egna praktiken *måste* handledningen ske på så vis att den som handleds ställs i fokus, är aktiv och provoceras". Dewey (1997:52) berör också detta och menar att "vår observationsförmåga, vårt minne och vår fantasi [inte sätts] i rörelse spontant, utan av de krav som reses av de sociala omständigheterna". Även om detta säkerligen stämmer bör det poängteras att detta kan vara lättare sagt än gjort och ställer stora krav på handledaren, som utöver rena ämneskunskaper anses behöva god kompetens inom områdena inlärningsteori, kommunikation, konfliktlösning och gruppprocesser. Det är också nödvändigt att handledaren säkerställer jämlikhet mellan gruppens deltagare, oavsett deras olika roller.

Tveiten framhåller att även mötesplan och innehåll bör bestämmas i samarbete med deltagarna, samt att det är fördelaktigt om mötena är en och en halv timme långa och sker varannan vecka.

Undervisning anses till skillnad från handledning innebära en tydlig förmedling av kunskaper och det är lätt att handledning glider över i detta, speciellt då handledaren ofta besitter en större ämneskunskap än de som handleds. Dock hänger dessa båda metoder ihop och förekommer i olika grad i varandra.

Rådgivning liknar undervisning i det att svar presenteras för eleven. I detta arbete tolkas rådgivning som en situation där en eller flera eventuella lösningar presenteras, men där det är helt upp till eleven att använda dessa eller inte.

Alla ovan nämnda metoder kan vara aktuella vid utbildning i bluestrio. Detta förutsätter att handledaren är på det klara med vilken metod som för tillfället används och konstant reflekterar över om det är den bästa metoden för den aktuella situationen. När flera handledare arbetar tillsammans med en grupp är det viktigt att dessa tidigare har lärt känna varandra och varandras metoder, eftersom fokus annars lätt kan hamna på dem själva, till nackdel för deltagarna.

2.4 Elgitarrspecifika problem i undervisningen

Enligt Maria Karlsson (2002) är det inom musikundervisning viktigt med trovärdig, seriös information som hjälper eleven att se både styrkor och problemområden. Informationen bör också vara så exakt som möjligt, även om det i många fall inte finns något rätt eller fel. Enligt Fredrik Lydén och Tobias Grim (2006) behöver detta dock inte betyda att allt måste förklaras eller grundas i musikteori. Ett problem med gitarren är just att den visuellt är mycket mer abstrakt än exempelvis ett piano. Min erfarenhet som gitarrlärare har gjort det tydligt att detta ofta blir ett problem för elever, exempelvis när det gäller att hitta toner på gitarrhalsen. Lydén och Grim (2006:29) menar att en lösning på detta kan vara att "koppla det man lär ut till flera musikaliska sammanhang. När man lär ut en skala kopplar man det till en låt där läraren illustrerar skalans användningsområden i det musikaliska sammanhanget". Det är dock viktigt att eleven inte bara blir visad sammanhanget utan

får utforska och upptäcka det själv. Ett annat sätt kan vara med hjälp av så kallade kognitiva scheman, om vilka Lydén och Grim (2006:29) skriver;

Ett kognitivt schema gör att vi kan uppfatta information som en enhet. Ett exempel på utveckling av musikaliska kognitiva scheman kan vara när man lär sig att känna igen hur en blues är uppbyggd och kunna koppla till hur man kan improvisera över ackorden. När man har byggt upp ett grundläggande kognitivt schema kan man bygga ut det med mer information.

I en vidare bemärkelse är det förstås även viktigt att koppla ihop olika kognitiva scheman, så en större, övergripande förståelse kan uppnås.

Det kan på gitarr vara svårt att spela efter noter, detta på grund av att samma not ofta kan spelas på flera ställen på gitarrhalsen. Noter kan dessutom vara helt överflödigt, då den alternativa notationsmetoden tabulatur på ett både enklare och mer exakt sätt kan användas för att nedteckna gitarrstämmor (Lydén & Grim, 2006).

Ett problem kan också vara att höger och vänster hand utför i stor grad skilda moment, även här i motsats till ett piano, vilket avsevärt kan försvåra koordinationen.

2.4.1 Musikutrustning och gitarrljud i undervisningen

Hur det känns och låter att spela kan, av egen erfarenhet, ha en stor inverkan på en elevs samlade upplevelse av en lektion. För att det ska vara roligt och givande att spela är det viktigt med ett instrument som låter bra och inte är svårt eller jobbigt att spela på. Därför är det av stor vikt att läraren säkerställer att elevens instrument är korrekt justerat och stämt samt att förstärkaren (i de fall sådan används) har för lokalen och genren lämpliga ljudinställningar. Detta är dock inte heller något som pedagogen bara bör servera eleven, utan lära denne att förstå och klara av på egen hand. Det är också fördelaktigt om läraren själv har ett mycket bra gitarrljud, då denne ofta tjänar som förebild för eleverna (Johansson, 2011:129).

Bluesgitarristen Mike Bloomfield sade om gitarristen och sångaren Jimi Hendrix gitarrer att ”all the ones that I've tried are hard to play - heavy strings and heavy action” och Ted Nugent, en annan gitarrist, menade att det var omöjligt att använda *bends*⁵ på Stevie Ray Vaughans gitarr (Wheeler, 2004:136, 192). Kraftiga strängar och hög stränghöjd verkar vara vanligt i genren, men eget gitarrspel- och undervisning har gett insikt i att detta kan göra det jobbigt och svårt att spela och leda till ömmande (eller i värsta fall skadade) fingrar. För att underlätta spel och gradvis bygga upp händernas muskler och hud, är det oftast lämpligt för gitarrelever att börja med tunnare strängar och lägre stränghöjd. För yngre elever och elever med små händer kan det underlätta att använda en elgitarr i 3/4 storlek.

Förstärkarljudet kan också vara helt avgörande för vad som är praktiskt möjligt att spela i en viss musikalisk situation, exempelvis kan långa toner vara svåra att spela utan en viss grad av distortion⁶ och sustain⁷. För att bland annat lära sig kontrollera feedback och att vänja sig vid hur det känns att spela med höga ljudnivåer är det också nödvändigt att öva med det ljud som kommer att användas live. Dessvärre kan hög volym göra det svårt för en pedagog att instruera, samt ge trötta öron och stämband, varför det främst bör användas korta stunder och under ensemblelektioner. Det kan till sist också vara nyttigt att öva utan förstärkare - låter det bra om själva instrumentet så låter det i regel även bra genom en förstärkare - då det är av stor vikt att få fram volym och ton samtidigt som det spel- och sångtekniska utförs.

Ett annat sätt att uppnå det önskade ljudet kan vara genom effektpedaler. Stevie Ray Vaughan (Guitar World, 2010:94) sade i en intervju angående sin användning av effekter; ”I'm not talking

⁵ Bends är töjande av en eller flera strängar för att ändra tonhöjden.

⁶ Distortion innebär inom musik överstyrning av ljud, ”hårdrocksljud”, ofta kallat *dist*.

⁷ Sustain avser här tidsspännet från att en ton anslagits tills den helt har klingat ut.

about space stations, I'm talking about a Fuzz Face, a Tube Screamer or a wah-wah pedal. I also had a Leslie in another room". Utvecklingen har sedan slutet av 1960-talet, då effekter började bli vanliga, varit explosionsartad inom detta område, men i bluestrios används än idag generellt få effekter. Fuzz Face och Tube Screamer, som Vaughan nämner, är två varianter av distpedaler, medan wah-wah är ett slags filter, som ändrar ljudets tonala kvalitet. Leslie är en roterande högtalare, ofta använd med Hammondorgel.

2.5 Bluestrio i formella lärandemiljöer

Skolans undervisning i gehörsmusik kan enligt Anna-Karin Gullberg (2002:54) vara problematisk, då "lärande av musik bör studeras med hänsyn till den miljö som utgör musikaktiviteterna och med beaktande av individens livshistoria". Denna tanke dras till sin spets av Lilliestam (1995:230, 239-241), då han hänvisar till en rad namnkunniga musiker vilka anser att utbildning i gehörsmusik kan innebära en ödesdiger begränsning. Med detta menas att formell utbildning kan hindra en ung, lovande musiker från att gå sina egna vägar och hitta det unika uttryck som kanske blir dennes framtida signum. Undervisning enligt läroplaner riskerar att stöpa alla elever i samma form. Om det bedrivs formell undervisning i bluestrio vore det dock ändå mycket intressant att studera *hur* den bedrivs. För att få en uppfattning om förekomsten av bluestrio i formella lärandemiljöer genomfördes därför sökningar på Internet i några studieförbunds kursutbud samt korta intervjuer per e-post med ansvarig personal på en rad olika högskolor, gymnasier och musikskolor. Med hänsyn till arbetets omfattning begränsades undersökningen till lärandemiljöer i Sverige, och grund- och folkhögskola valdes bort.

De få bluesorienterade kurser som erbjuds inom högre utbildning i Sverige omfattar vanligtvis endast en generell översikt av genren, oftast ur ett historiskt och teoretiskt perspektiv snarare än ett praktiskt. En kurs innehöll dock lärarlett ensemblespel i blues, men med strävan efter större grupper än trio. Även om kursansvarig⁸ själv inte ser några hinder för undervisning i bluestrio har förfrågningar rörande detta uteblivit.

Tre gymnasieskolor med musikinriktning i olika storstadsområden kontaktades, men inte heller där hittades någon undervisning i bluestrio. Motiveringarna kretsade kring att sättningen är för resurskrävande för schemaläggning.

När det gäller studieförbund och kultur/musikskolor skiljer det sig mycket mellan olika orter och företag. Blueskurser för elgitarr är inte ovanliga, men ingen kurs eller ensemble specifikt inriktad på bluestrio hittades. Vissa studieförbund och kulturskolor erbjuder dock studiecirklar i musik, där deltagarna själva bestämmer vad de vill göra. Cirkarna ges även pedagogisk hjälp om de själva önskar det, samt stöd för att hitta och ordna konserter. Detta ger goda förutsättningar för bluestrio, men enligt ansvariga⁹ uteblir förfrågningarna även här, vilket eventuellt till viss del kan förklaras med att målgruppen oftast är barn och ungdom.

I en studie av Eva Georgii-Hemming (1998) anser ett antal unga musiker att läraren bör vara en pedagogisk och praktisk resurs, som bara nyttjas då den behövs. Detta kan vara en bra väg att gå när det gäller ensembleundervisning, även om Lucy Green (2001:204) anser att den kan ge en bild av att läraren är mindre nödvändig än denne i själva verket är.

2.6 Metoder vid självstudier av gehörsmusik

Begreppet gehörsmusik används för musikformer och genrer där man i mycket liten utsträckning (ofta inte alls) använder noter eller andra skrivna media vid inläring och framförande. Ett exempel på detta är den svenska folkmusiken, som förts vidare från en spelmansgeneration till nästa genom

⁸ Personlig kontakt, 2012-11-05

⁹ Personlig kontakt, 2013-09-06, 2013-09-09

att unga förmågor utav äldre musiker lärt sig låtar utantill. Det finns, föga förvånande, inget enda svar på hur och var folk lär sig gehörsmusik, utan det sker på en mängd olika sätt och i många varierande situationer. Här presenteras därför tidigare forskning om gehörsmusik och lärande.

Sedan musikinspelningens begynnelse har folk inte längre behövt lära sig personligen av sina föregångare utan har istället kunnat studera ljudupptagningar och på det sättet ta ut och lära sig musik (ofta kallat att *planka*). KG Johansson (2002) har undersökt de tekniska aspekterna kring hur plankning historiskt har genomförts och visar framförallt på de stora fördelarna med CD-formatet och dess möjlighet att automatiskt spela ett litet stycke i musiken om och om igen. På senare tid har också dataprogram utvecklats, som utan att ändra tonarten möjliggör en sänkning av ett musikstyckes hastighet. Plankning är alltså idag, ur ett tekniskt perspektiv, avsevärt lättare än för bara cirka tjugo år sedan. Green (2001) har studerat hur ett antal gehörsmusiker lärt att spela och sjunga, och framhåller också härmande av andra artister, samt olika former av musiklyssnande som de viktigaste och största delarna. Personerna i studien lärde sig framförallt genom att lyssna på låtar, försöka lista ut hur exempelvis en viss fras spelades och sedan spela den till skivan. Ett annat vanligt sätt att lära sig var med hjälp av instruktionsmaterial, dock endast som komplement till lyssning och härmning.

Att på olika sätt lära sig av andra musiker ansågs också vara både vanligt förekommande och av stor vikt (Green, 2001; Gullberg, 2002). Ett exempel på detta kan vara att spontant och orepeterat spela tillsammans (ofta kallat att *jamma*), men det är också vanligt att gitarrister i olika band diskuterar exempelvis ackordläggningar eller solofraser. Att lära sig låtar inom den egna musikgruppen kan enligt Johansson (2002:42-43) gå till på ett par olika sätt; antingen lär sig alla medlemmar låten hemma, eller också lärs (oftast genom en enskild, drivande medlem) låten tillsammans i replokalen. I det senare fallet verkar det vara vanligast att lära sig låtarna på gehör. Användning av enklare ackordpapper och nedskrivna låttexter förekommer dock, medan noter tillhör ovanligheterna. Johansson (2002:45) konstaterar också att många gehörsmusiker är självlärda, men trots bristfälliga musikteoretiska kunskaper ändå har kunnat lära sig spela, både på egen hand och i grupper. Det är dock troligt att en viss förståelse av till exempel tonarter, ackord och skalor bör kunna underlätta både inlärande av musik samt kommunikationen mellan musikerna.

2.7 Analys av gehörsmusik

Den största delen av världens musik är enligt Lilliestam (1995) gehörsbaserad, men samtidigt kraftigt underrepresenterad i akademiska studier. Om detta skriver han att "[g]ehörsmusicerande (...) så gott som alltid [har] legat utanför den etablerade akademiska kulturtraditionen och därmed (...) inte blivit uppmärksammas och synliggjord i vetenskapliga och pedagogiska sammanhang" (Lilliestam, 1995:11). En annan aspekt kan hittas hos Richard Middleton (1990:77), som menar att "[i]t is difficult to write down a Jimi Hendrix guitar solo, and still harder to play it from such a notated version". När gehörsmusiken väl är föremål för vetenskapliga studier analyseras den oftast inte utifrån vad den är, utan med verktyg som notexempel och begrepp knutna till noterad musik.

Även om det säkerligen har skett förändringar i området sedan ovan nämnda texter publicerades, påverkade dessa tankar arbetets analysmetod, då notexempel helt valdes bort, samt i största möjliga mån även termer knutna till notbaserad musik. Fördelar med detta kan vara att fler läsare kan ta till sig analysen och att den kan komma till nytta även vid självstudier för gitarrister som inte kan noter eller är speciellt insatta i musikteori. Å andra sidan kan eventuellt uppmärksamheten från akademiska kretsar och skolor minska, då dessa kan vilja ha ett mer konkret, notbundet analysresultat.

2.8 Litteratur och andra informationskällor rörande bluestrio

Målet med sökningen var att hitta instruktionsmaterial behandlande spel och sång i bluestrio. Detta

för att eventuellt hitta viktig information om stämmornas element, samt tankar rörande didaktik kopplat till bluestrio.

Det enda material som hittades var tidigare nämnda titel av Rubin (1996), innehållande ett antal egenskrivna exempel i olika takt- och tonarter. Alla exempel i boken är korta (12 takter) och fokuserar på kompgitarr, vilken utgörs av olika kombinationer av basgångar och ackord, med inblandning av fills. Flera av exemplen är genom de valda tonarterna onödigt svårspelade och många är dessutom mycket lika varandra, vilket begränsar bokens bredd. Rubin berör inte heller kombinationen gitarrspel och sång. Detta till trots kan det finnas en del att hämta i boken.

Det finns en mängd arbeten rörande musikämnet i svensk grund-, gymnasie- och kulturskola, men dessa behandlar oftast pop- och rockensembler med fler medverkande än tre och på en mer grundläggande nivå än vad som är aktuellt för detta arbete.

3. Metod

Runa Patel och Bo Davidsson (2011:109) skriver att "[e]n kvalitativ musikanalys kan (...) leda fram till en förståelse av ett fenomen och vilka variationer som detta fenomen uppvisar i relation till sin kontext. Generaliseringen kan då eventuellt göras i relation till andra snarlika situationer eller kontexter." Som metod för att undersöka på vilka sätt gitarrister och sångare i bluestrios vanligen kombinerar olika former av gitarrspel, samt gitarrspel och sång valdes därför kvalitativ analys och tolkning av musikstycken. Skillnaden mellan kvalitativ och kvantitativ forskning beskrivs av Sharan B Merriam (1994:30) med orden;

Till skillnad från kvantitativ forskning (som så att säga plockar isär en företeelse för att studera dess komponenter, vilka sedan blir de variabler som studeras) strävar man inom kvalitativ forskning efter att förstå hur alla delarna samverkar för att bilda en helhet.

Då detta arbete undersöker hur gitarr- och sångstämmor, genom användandet av enskilda element, utformas, innehåller det inslag av båda riktningarna. Det är dock huvudsakligen kvalitativt och kan med hänsyn till urvalets omfattning i princip ses som en samling mindre fallstudier. Merriam (1994:57) skriver om detta att "[d]et som vanligen styr fallstudieforskaren är frågor som rör process (varför eller hur något sker)". Analysen i detta arbete relaterar till *hur* något sker, då det undersöker gitarr- och sångstämmornas utformning i en rad musikexempel. *Varför* de givits denna utformning kan däremot, utan intervjuer med artisterna, tyvärr bara spekuleras kring.

Enligt Brolinson och Larsen (1990:43) innebär musikanalys utifrån ett strukturellt perspektiv en förståelse för "verket som objekt; de ingående elementen och relationerna dem emellan". Eftersom musikexemplen i detta arbete inte ses som passiva objekt, utan analyseras för att nå förståelse ur ett praktiskt snarare än ett teoretiskt perspektiv, modifieras det dock här till strukturellt-praktiskt.

Som tidigare nämnts anser vissa (Middleton, 1990:104; Lilliestam, 1995:8) att musikvetenskap inriktad på noterad musik inte är ett lämpligt verktyg för analys av gehörsmusik, då den använder sig av notation som språk för att beskriva musik, vilket ofta kan försvåra snarare än hjälpa. Att göra nedskrivningar av låtarna som analyserats i detta arbete skulle vara svårt, tidsödande och föga hjälpsamt, då både rytmer och toner ofta ligger mellan de fasta värdena och därigenom skulle ge en mycket komplex notbild. Ett mål med arbetet var också att göra det tillgängligt för personer som saknar kunskaper i notläsning, varför analysresultaten endast beskrivs i ord. Det var emellertid varken lätt eller fördelaktigt att helt frångå termer knutna till noterad musik, vilket gav arbetet en blandning av dessa samt en mer gehörsmusikalisk terminologi.

3.1 Urval och avgränsningar

Triangulering kan enligt Patel och Davidsson (2011) bland annat innebära att en forskare väljer ut ett antal datakällor för att kunna studera ett fenomen i olika sammanhang och därigenom hitta

variationer av det. Utifrån detta valdes åtta olika låtar för analys. Valen var målinriktade och grundades på inkludering av varierande ackordscheman, ton- och taktarter, tempi och *groove*¹⁰. Detta eftersom gitarrspelet och sången antogs kunna variera beroende på kontext. För att variationerna i gitarr- och sångstämmorna skulle hålla en god musikalisk kvalitet valdes låtar framförda av ansett skickliga och populära artister, representativa för sina respektive stilar. Antalet musikexempel balanserades mellan att ge arbetet en tillräcklig bredd för viss generalisering, samt att ge läsaren en god chans att kunna lyssna grundligt på alla exempel, vilket också Lilliestam (1998) förespråkar. Exempelen valdes därför även med tillgänglighet för lyssning i åtanke. I de fall läsaren har möjlighet till det råds denne även till att själv spela och sjunga exemplen.

Ett mål var även att täcka in en så stor tidsperiod som möjligt, detta för att ge ett historiskt perspektiv och omfatta eventuella variationer knutna till olika tidsperioder. Låten Blues for the Green framförs av Clas Yngström och Sky High, och valdes delvis för att inkludera en svensk förebild i undersökningen

Modern inspelningsteknik gör det lätt att separera olika element och stämmor genom att exempelvis först spela in kompgitarr, sedan sologitarr och slutligen sång. Gitarristen kan då fokusera på ett element i taget. Detta är dock vanligtvis inte möjligt under konserter, varför endast inspelningar av liveframträdanden har undersökts.

Eftersom arbetets fokus är kombinationer av komp- och sologitarr, samt gitarrspel och sång, undersöktes inte exakt vilka toner som spelades. I fråga om tonval var målet för analysen istället främst om gitarristen spelade enskilda toner (en och en) eller flera samtidigt. Av samma skäl undersöktes inte heller parametrar som dynamik eller frasering.

3.2 Presentation av analysobjekten

Nedan presenteras de valda låtarna genom korta beskrivningar av den rytmiska och harmoniska karaktären, vilka samtidigt motiverar valen av låtarna för analys. Alla låtar innehåller minst en sångstämma, med undantag för den första i listan, Southside Jump. Den är dock genom gitarrstämman utformning samt datum för framförandet (då det var det tidigaste exempel av bluestrio som hittades) ändå relevant för undersökningen.

3.2.1 Southside Jump - Buddy Guy

Låten är en bluestolva i rak, relativt snabb fyra fjärdedelstakt. Den spelas förmodligen i E, även om tonarten ligger mellan E och F på inspelningen. Versionen är ursprungligen från skivan *Lost Blues Tapes / More American Folk Blues Festival 1963-65*, men YouTube (Guy, 1965) har istället använts som källa.

3.2.2 Sunshine of Your Love - Cream

I detta fall bygger låten främst på ett riff, bestående av en *bluesskala*¹¹ i D, och bara delvis på bluestolvan. Låten framförs i rak fyra fjärdedelstakt i ett medeltempo. Den analyserade versionen är från albumet *Live Cream vol. 2* (Pappalardi, 1972) och spelades in på Winterland i San Fransisco, den 9 mars 1968 (Welch, 2000:189).

3.2.3 All Your Love - Magic Sam

Detta nummer består av en bluestolva i C-moll, framförd i medelsnabb tolv åttondelstakt. Låten finns med på DVD'n *American Folk Blues Festival 1962-1966, Vol.2*, men även här har istället YouTube (Magic Sam, 1957) använts. Själva framförandet är dock daterat till 1969.

¹⁰ Termen groove definieras av Lilliestam (1998:264) som ”musikens framåtrörelse och rytmiska karaktär”, men då den framförallt används för kompets rytmer beskriver termen här ackompanjemangets övergripande rytmik.

¹¹ Vanligtvis en moll-pentatonisk skala med tillagd ”blå” ton mellan den fjärde och femte tonen.

3.2.4 Mean Town Blues - Johnny Winter

Låten kretsar hela tiden kring ett A-ackord och spelas i snabb fyra fjärdedelstakt i *boogiestil*, där gitarrkompet ofta ligger på baktakt. Inspelningen hämtades från YouTube (Winter, 1968) och är från Woodstock-festivalen, den 18 augusti 1969.

3.2.5 Hey Joe - Jimi Hendrix

Denna låt använder sig av en helt annan harmonik än bluestolvan och går inte riktigt att binda till en tonart, även om låten ofta landar på ett E-ackord. Taktarten är rak fyra fjärdedelstakt och tempot medelsnabbt. Versionen är från The Atlanta Pop Festival, den 4 juli 1970, och ska finnas tillgänglig i olika utgivningar på både CD och DVD. Den kan dock vara lite svår att få tag på, varför den har analyserats via YouTube (Roberts, 1962).

3.2.6 Thunderbird - ZZ Top

Den här låten är en bluestolva i C och spelas i snabb fyra fjärdedelstakt i *shuffle*¹². Versionen kommer från gruppens album *Fandango!* (Ham, 1975).

3.2.7 Texas Flood - Stevie Ray Vaughan & Double Trouble

Låten klingar i Gb men spelas i G med instrumenten stämde en halvton lägre än standard. Det är en bluestolva som spelas i tolv åttondelstakt i ett medeltempo. Den analyserade versionen är från DVD'n *Live at the El Mocambo*, vilken finns tillgänglig hos en mängd skivaffärer (Davis, 1958).

3.2.8 Blues for the Green - Sky High

Låten är en långsam blues i Eb-moll (spelas i E-moll med nerstämda instrument) och framförs i sex åttondelstakt i sextondelsshuffle. Den analyserade versionen är från DVD'n *Sky High: Live In Gothenburg*, som spelades in på Musikens Hus i Göteborg, november 2009 (Yngström, 1992).

3.3 Genomförande

Urvalsarbetet inleddes med läsning om de valda artisterna i publicerade intervjuer, artiklar och böcker. Låtar valdes sedan ut baserat på olika kriterier som ton- och taktart, tempo och groove, samt i viss mån låtens popularitet. Därefter gjordes sökningar efter inspelningar av de utvalda musikexemplen på olika former av utgiven media. Flera exempel var svåra att hitta och i dessa fall användes istället YouTube (YouTube, 2013) som källa.

Analysens fokus var som sagt gitarr- och sångstämmorna, men eftersom utformningen av dessa påverkas av hur de övriga musikerna i gruppen spelar gavs de en kontext genom en enklare analys av bas- och trumspellet. Ett musikstyckes tempo och groove kan också påverka stämmornas utformning, varför även dessa parametrar inkluderades i analysen. Slutligen analyserades gitarrljuddets karaktär ytligt, med tanke på dess eventuella inverkan på en undervisningssituation.

Ett diagram gjordes för varje låt, där den ena axeln beskrev formen och den andra de olika kategorierna bas, trummor, kompgitarr, fills, solo och sång. I kategorin kompgitarr inkluderades ackord, *riff*¹³ och basgångar, samt inslag som i grunden hade mer fill-karaktär, men i sammanhanget ansågs ha en ackompanjerande funktion. Fills utgjordes av solistiskt spel, men med kortare fraser än i kategorin solo. I sångstämman undersöktes framförallt rytmer och intervaller.

Analysresultaten kopplades sedan till tidigare forskning och lärandeteorier.

¹² Shuffle innebär en förskjutning i rytmen, vilket ger en ”studsigare” känsla.

¹³ Ett riff är en fast, återkommande melodi, som dock kan ha både ackompanjerande eller solistisk funktion. Det kan även utgöra ett slags ledmotiv för en låt.

4. Resultat

Här redogörs för indelningen av gitarr- och sångstämman i olika komplexitetsnivåer, följt av analysresultaten och en sammanfattning. För en översikt av analysresultaten, se tabellerna på sida 35.

4.1 Komplexitetsnivåer i gitarr- och sångstämmorna

Skillnaderna mellan de kategorier man väljer bör enligt Merriam (1994:147) vara skarpa. De valda nivåerna enkelt respektive avancerat baseras på min egen erfarenhet och tolkning av vad som är musikaliskt komplicerat, då jag har en mångårig bakgrund som musiker, i skrivande stund är gitarrist och sångare i en bluestrio samt har spelat igenom delar av de analyserade låtarna både själv och i grupp. Utifrån detta har nivåerna gjorts så tydliga som möjligt.

Den starkast bidragande orsaken till att en stämma ansågs vara avancerad var komplex rytmik, då rytmer är abstrakta jämfört med exempelvis ett gitarrackord, som ju konkret ”finns där” på greppbrädan. Tidigare i arbetet har komplex rytmik även konstaterats utgöra det största problemet i kombinationen gitarrspel och sång.

Enkelt spel karaktäriserades främst av mindre komplex rytmik, fasta mönster samt upprepningar av riff och fills, men även av färre använda speltekniker (vilket i sig inte behöver betyda att en stämma är lättspelad), färre toner samtidigt och längre toner. Enkel sång kännetecknades också av mindre komplex rytmik, men även av små *intervall*¹⁴.

Viktigt att notera är dock att stämmorna inte nödvändigtvis har utformats med tanke på spelbarhet, utan även kan vara rent musikaliska val som artisten gjort för att nå ett önskat uttryck.

4.2 Analyser av musikexemplen

För att ge alla exempel likartade presentationer redovisas här analysresultaten enligt mallen:

- Tempo och form
- Bas- och trumspel samt groove
- Gitarrspel
- Sång
- Kombination av gitarrspel och sång

Beskrivningar av en låts harmoniska och tidsmässiga uppbyggnad kan göras på olika sätt. Lilliestam (1998:250-251) använder i sina analyser termer som delar, formdelar, schema, formschema och modul. Förmodligen har varje term sin specifika betydelse, men för en läsare kan det ändå bli förvirrande. I detta arbete används därför främst begreppen *form* och *chorus*, dock ibland i med något eller flera av tilläggen *Intro*, *Outro*, *B-del* och *Mellanspel*. Chorus avser ett (1) utförande av en återkommande ackordföljd, exempelvis bluestolvan eller fyrataktperioden i låten Hey Joe. Form beskriver antalet chorus i en låt, men omfattar även andra delar som intro, outro och mellanspel, samt vilken ordning dessa har.

I de olika låtarna har gitarrljudet genomgående någon grad av dist. Denna kan ha en mängd olika karaktärer (som overdrive, crunch eller fuzz), men för att förenkla läsningen används här endast termen dist.

¹⁴ Med intervall menas här avståndet mellan två toners respektive tonhöjder.

4.2.1 Southside Jump

Tempot ligger inledningsvis kring 150-160 *bpm*¹⁵ men har i slutet av låten minskat något. Formen består av nio chorus bluestolva, där gitarristen Buddy Guy i det första samt de två sista chorusen spelar ett återkommande riff som utgör som låtens tema (melodi).

Basisten spelar genomgående en figur som via *septiman* växlar mellan *grundton* och *kvint*¹⁶. Ljudet är lite luddigt och figuren spelas med ganska långa toner, vilket ger en något svävande känsla. Trummisen står för mycket av låtens driv, med sitt matande på ridecymbalen och de smattrande fillsen på virveltrumman. Han spelar också *synkoperade*¹⁷ slag på virveltrumman, som gitarren ofta dubblar. Groovet är sammantaget drivande och ganska aggressivt.

Guy delar upp kompgitarren i olika register - ett basriff följs av ackordmarkeringar i ett mellanregister och några ljusare ackord med en liten melodilinje (oftast i slutet av chorusen). Detta sker enligt ett fast mönster, som dock varierar en del. Även solochorusen består till stor del av ackordmarkeringar och basriff varvat med korta fills. Det är först i chorus 6-7 som längre, mer sololiknande figurer framträder. Guy lägger ofta in dramatiska slides¹⁸ som inte har någon tonmässig funktion utan används som effekt. Ljudet är nästan helt rent med bara lite lätt dist. Kompgitarraren är enkel medan fills/solo varierar mellan enkelt och något avancerat.

4.2.2 Sunshine of Your Love

Tempot ligger inledningsvis runt 110-115 bpm men ökar mot slutet, speciellt i outrot, då det toppar 130 bpm. Choruset består av 24 takter och börjar med det synkoperade riffet i 16 takter (8 *tonika*, 4 *subdominant*¹⁹, 4 tonika), där det följer bluestolvans ackordföljd. I nästa del av choruset ersätts riffet av markeringar på ackorden A, C och G i åtta takter. Låten har riffet som intro och det spelas även mellan chorus. Efter introt följer två sångchorus, tre solochorus samt ytterligare ett sångchorus, med förlängd ackorddel. Outrot består av improvisationer i alla stämmor kring låtens grundackord, varpå låten avslutas med ett *ritardando*²⁰ och ett kort *fermat* (vilket innebär att musiken stannar upp) på grundackordet.

Basisten och sångaren Jack Bruce använder ett distat basljud och spelar fram till outrot hela tiden riffet; samt grundtoner på chorusets ackorddel. I outrot improviserar han, ofta i ett högre läge, med enskilda toner och fallande linjer. Trumkompet består i mellanspel och sångchorus nästan helt av spel på pukorna med betoningen på taktslag ett och tre. Under gitarrsolot lägger trummisen Ginger Baker till cymbaler och fler fills, och i outrot använder han hela trumsetet. Kombinationen av riff och trumspel ger låten ett ovanligt groove som är tungt och inte direkt drivande men får en slags upplösning i chorusets åtta sista takter.

Gitarristen och sångaren Eric Clapton spelar i sångchorusen riffet samt *powerchords*²¹, varav bägge (riffet tack vare de många upprepningarna) benämns som enkelt spel. Bara någon enstaka gång blandar han in enkla fills i kompstämman. Gitarrsolot är genomgående mycket avancerat och består till största del av enskilda toner men innehåller också spel med flera toner samtidigt. Clapton använder också en rad tekniker som bends, slides, *hammer-on/pull-off* och *tremolo*²² men kompar

¹⁵ ”Beats per minute”. Används för att ange ett musikstyckes tempo, exempelvis i antal fjärdedelsnoter per minut.

¹⁶ Septima, grundton och kvint är funktionsnamn för toner i en specifik tonart/skala.

¹⁷ Synkoper är musik med betoningar mellan taktslagen.

¹⁸ Slide innebär här ett glidande med fingrarna över en eller flera strängar. Man kan även använda t.ex. ett metallrör.

¹⁹ Tonika och subdominant är funktionsnamn för ackord inom en viss tonart.

²⁰ Ritardando är en italiensk term betecknande ett gradvis minskande tempo i ett musikstycke.

²¹ Powerchords är ackord uppbyggda av grundton, kvint och grundton (en oktav upp).

²² Hammer-on och pull-off är speltekniker där tonerna produceras med grepphanden. Tremolo betyder här att upprepat och så fort som möjligt spela toner eller ackord.

inte under solot. Gitarrljudet är kraftigt distat.

Sångmässigt avlöser Bruce och Clapton varandra i riffdelen och sjunger stämmor i ackorddelen. Bruce improviserar lätt kring låtens melodi, medan Clapton håller sig strikt till denna. Sången följer i riffdelarna i princip riffet och anses därför vara enkel. Under ackorddelarna är den däremot avancerad, med mer synkoperad rytmik, större intervall, och stämsång.

Kompgitarren är i princip unison med sångstämman i låtens riffdel. Under ackorddelen blir sången avancerad men ligger då främst i gitarrstämmans pauser. I chorus 2 lägger Clapton in ett par enkla fills i riffet, men då medan Bruce sjunger.

4.2.3 All Your Love

Tempot ligger runt 80 bpm för punkterade fjärdedelar. Introt består av tre takter tonika, en takt *dominant*²³, en takt subdominant och två takter tonika. Mellan låtens intro och outro spelas tre chorus bluestolva, varav de två första är sångchorus och det tredje gitarrsolo. Gitarristen och sångaren Magic Sam bryter dock av gitarrsolot med sång i solochorusets elfte takt, varpå outrot fortsätter på tonikan i ytterligare sex takter innan låten avslutas med ett kort fermat.

Basisten håller sig, med viss variation, till en figur bestående av en lång grundton i första halvan av takten följt av en snabbare uppbyggnad till nästa takt, gärna till kvinten via septiman. Trummisen matar slag på ridecymbalen genom hela låten och använder mest virveltrumman på slag 2 och 4 i takten. Baskaggen ges en shufflerytm men även ibland små synkoperade inlägg. Fills spelas nästan uteslutande på virveltrumman, med några få inslag av pukor. Groovet är både lugnt och rörligt på samma gång, då gitarr- och basstämmorna är vilande men trummisen spelar ganska drivande.

Kompgitarren är enkel och består av ett kort basriff följt av två ackord. Detta spelas genom hela låten, även någon gång under solochoruset, men varieras i sångchorusen genom längre ackord, ibland spelade som arpeggio²⁴. Några få gånger får kompgitarren även ge vika för avancerade fills. Även solot är avancerat och börjar med flera toner samtidigt och bends, men övergår snart till enskilda toner, dock fortfarande ofta med bends. Ljudet är ganska distat och Magic Sam har valt bort plektrum till förmån för fingerspel.

Sången är energisk och innehåller många små nyanser både ton- och rytmiskt. Därför anses den vara avancerad, speciellt på grund av de ofta fallande frassluten.

Magic Sam spelar ibland riffet under sången, men väljer ofta istället långa ackord. På samma ställe i olika chorus spelar han även fills som överlappar sångstämman frasslut.

4.2.4 Mean Town Blues

Tempot är genomgående högt, ca 210 bpm. Choruset består av sex takter sång, sex takter riff och två takter mellanspel. Därefter upprepas detta men med ett break och ett unisont riff i gitarr och sång i de två takter som tidigare var mellanspel. Mellan chorus spelas fem takter komp. Efter tre chorus sång spelar gitarristen och sångaren Johnny Winter ett långt solo, med endast fjärdedelar på bastrumman (och lite hihat) som komp. Han spelar efter solot två riff själv innan kompet kommer in, följt av lite mer solo. Låten avslutas med två chorus sång och några gitarrfills följt av ett kort fermat.

Basisten Tommy Shannon spelar hela tiden ett riff, ofta unisont med gitarren. Han dubblar även riffet som spelas i slutet av sångchorusen. Trummisen spelar ett rakt komp genom hela låten, utom i breaken och under solodelen. De få fills han använder spelas på virveltrumman och leder oftast in till en ny låtdel. Efter gitarrsolot används mer cymbaler. Tillsammans bildar gitarr, bas och trummor

²³ Dominant är ett funktionsnamn för ett ackord inom en viss tonart.

²⁴ Arpeggio innebär att ett ackord spelas en ton i taget.

ett sammansvetsat, stabilt och framåt drivande groove i boogiestil.

Gitarrljudet är lätt distat och varieras genom att Winter spelar andra halvan av sitt solo med ett sliderör. Kompgitarran är enkel, med undantag för det avancerade riffet, och består i sångchorusen av ett A-ackord som spelas i baktakt, kombinerat med en baslinje. Winter blandar även in korta, relativt ackompanjerande fills, främst på samma ställen i de olika sångchorusen, samt växlar i det avancerade solot mellan ackord, arpeggios och linjer med enskilda toner, ofta över *pedaltonen*²⁵ A (också spelad av Winter). De korta fills som spelas på bassträngarna har också en viss kompfunktion.

Sången har en enkel melodi som varieras något genom improvisation, *bluestalk*²⁶ och rop.

Gitarrspelet är i breakets riff unisont med sångstämman. Fills spelas oftast i sångstämman pauser. Mot slutet av solot spelar Winter enskilda toner med sliderör samtidigt som han sjunger unisont, så kallad *scatsång*. Han använder sig där också av en slags *call-and-response*, då han sjunger fraser som gitarren svarar.

4.2.5 Hey Joe

Tempot ligger genomgående runt 80-85 bpm och choruset består av fyra takter med ackorden C, G, D, A och E. Ackorden C-A spelas en halv takt vardera och E två hela takter. Låten börjar med ett gitarrintro, sedan är det nio chorus sång utan några mellanspel. Därefter spelar gitarristen och sångaren Jimi Hendrix solo över två chorus följt av ett riff som är unisont med basen i nästa. Efter det kommer sången tillbaka i ytterligare fem chorus innan låten avslutas med ytterligare ett solo över två chorus samt det unisona riffet.

Basisten Billy Cox spelar under sångchorusens första två takter relativt lugnt, även om tonerna blir fler och fler i de senare sångchorusen. Han spelar mer i chorusens sista två takter (på E-ackordet) och ofta fills in till nästa chorus. Under solochorusen spelar han det unisona basriffet, med viss variation. Trummisen Mitch Mitchell spelar under hela låten på ride-cymbalen, som dock hörs lite dåligt, vilket kan ha med ljudupptagningen att göra. Trumkompet är under sångchorusen lugnt, ofta med rytmiska fills på främst virvel- och bastrummorna in till nästa chorus. I solochorusen spelas fler fills och under det unisona riffet tunga åttondelar på crash-cymbalen och bastrumman, blandat med fills på framförallt virveltrumman. Groovet är ganska rakt, mycket stabilt och ibland, främst tack vare fills på bastrumman, aningen funkigt.

Gitarrljudet är i sångchorusen lätt distat och relativt diskantrikt, för att i solochorusen istället bli mer distat och mindre diskantrikt. Kompgitarran är avancerad och består av ackord, som Hendrix ofta broderar ut och varierar, samt små basliknande inpass. Han spelar dock även avancerade fills mellan så gott som alla sångfraser, varav vissa har en ackompanjerande effekt snarare än en solistisk, vilket gör att komp och fills smälter ihop. Båda elementen känns till stor del improviserade och Hendrix använder flera olika tekniker som bends, slides och hammeron/pulloff.

Det första solot består nästan helt av enskilda toner, med några små ackord i slutet, medan det i nästa ibland förekommer två eller flera toner samtidigt. Båda solona är enkla, med enstaka avancerade passager. Hendrix använder då och då dramatiska bends, samt som hastigast (innan det andra solot) en wah-wahpedal.

Hendrix sade angående sin egen och den samtida amerikanska sångaren Bob Dylans sångstil; ”They want you to sing sloppy and have a good beat to your song. So that's what angle I'm going to shoot at” (Cross, 2005:135). Sången känns här improviserad kring en slags grundmelodi och växlar mellan enkel - på gränsen till talsång - och avancerad.

²⁵ Med pedalton avses här en liggande, ackompanjerande ton över vilken andra toner spelas.

²⁶ Bluestalk beskrivas som en slags vokal motsvarighet till fill, ofta med fri tonhöjd och rytm

Under sångchorusen spelar Hendrix oftast enkla ackord, med avancerade solistiska eller ackompanjerande fills mellan sångfraserna. Inte helt sällan spelar han dock enklare fills även under sången, vilka ofta ges en likartad utformning och spelas på samma ställe i olika chorus.

4.2.6 Thunderbird

Tempot kretsar i denna låt kring 200 bpm. Gitarristen och sångaren Billy Gibbons spelar solo direkt i det första choruset, som fungerar som intro. Därefter följer tre chorus sång av Gibbons, ibland med en stämma från basisten Dusty Hill, samt gitarsolo i ytterligare tre. Sedan är det två chorus till med sång, samt två chorus med gemensamma markeringar och färgade ackord (chorus 10-11). Låten avslutas med ett break och fermat på tonikan, samt några solofraser av Gibbons.

Hill pumpar genomgående (utom i chorus 10-11) grundtoner, ofta sammanbundna med kortare linjer. Trummisen Frank Beard spelar ett mycket drivande komp, där han under sångchorusen använder öppen hihat, och i solochorusen samt chorus 10-11 växlar till ridecymbalen. Han är sparsam med fills, men när de förekommer används ofta pukorna. Under solochorusen ökar användandet av crashcymbal samt mängden fills. I takt 9-10 i vissa sångchorus spelar bandet en markering både på dominanten och subdominanten. Gitarr, bas och trummor samverkar, utom i solochorusen, i bildandet av ett mycket drivande groove.

Gibbons ton är genomgående mycket distad. I sångchorusen spelar han ett fast och enkelt kompmönster som varken varierar eller blandas med fills. I chorus 10-11 blir kompet dock avancerat, med färgade ackord, arpeggiospel och en mer melodisk karaktär. Gibbons använder i introsolot samt det längre gitarsolot uteslutande enskilda toner. Det är inte förrän i det tredje solochoruset som han spelar flera toner samtidigt, men även om dessa klingar ihop spelas de egentligen en ton i taget. Solospelet är genomgående avancerat.

Gibbons sjunger både själv och tillsammans med Hill. Där han är ensam består sången av en fras som upprepas tre gånger med ungefär samma melodi. I de chorus där Hill lägger en sångstämma är melodin något annorlunda, och dessa chorus avslutas med tre korta fraser som skiljer sig från resten av melodin. Sången betecknas som enkel.

Gibbons kombinerar en enkel sångstämma med ett enkelt komp, vilket han, utan att spela fills, håller igång genom hela sångchorusen. Markeringarna i slutet av vissa sångchorus ligger mellan sånginsatserna och i chorus 10-11, där gitarrstämman är avancerad, har sångstämman paus.

4.2.7 Texas Flood

Åttondelarna ligger länge på 165-170 bpm men blir något långsammare mot låtens slut. Utöver intro och outro, som också följer inom bluesen vanligt förekommande mönster, består låten uteslutande av bluestolvor. Efter introt spelas två solochorus, två sångchorus, fem solochorus samt ett till sångchorus. Det avslutande sångchoruset har ett break på subdominanten i takt 10, och följs av tonika, subdominant, ritardando och fermat på tonikan, där Vaughan spelar en solofras.

Basisten Shannon spelar ofta en slags arpeggiobas med rytmen fjärdedel-åttondel, eller tre åttondelar i följd, samt linjer som leder till grundtonerna. Under solot växlar han till att spela grundtonen som pedal och byta mellan kvinten och sexten över denna, i ett klassiskt blueskomp (ibland kallat *honka*) som ofta spelas på gitarr. Trummisen Chris Layton spelar ett stabilt och lugnt komp där han oftast använder sig av åttondelar på ridecymbalen och enstaka fills med virvel, pukor och crashcymbal. Under chorus 7 byter han till halvöppen hihat men går i nästa chorus tillbaka till ride. Under chorus 8-9 spelar Layton fler fills och lägger till synkoperade slag på virveltrumman, vilket ger ett studsigare groove. Överlag bildar bas och trummor tillsammans ett tätt och stabilt groove som Vaughan kan breda ut sig över.

Vaughan använder ett halvdistat gitarrljud. Han spelar ofta (speciellt under sångchorusen) enstaka

ackord, med varierande ackompanjerande eller solistisk funktion. Den avancerade kompgitarren varieras också med bland annat slides, hammer-on och pull-off. Vaughan (Guitar World, 2010:44) beskriver själv sitt gitarrspel på följande sätt i en intervju; ”Lots of times I'll play lead and rhythm together (...) I play as many different things - piano, sax and harp parts - as I can at once”. Mellan sångfraserna spelas hela tiden linjer av avancerade fills, med både enskilda toner och flera samtidigt, vilka genom sin längd gränsar till solo. I det mycket avancerade solot använder Vaughan en rad olika speltekniker, stor dynamik (det tredje solochoruset spelas mycket mjukare och med mer *vibrato*²⁷) samt dramatiska, effektfulla slides över hela gitarrhalsen.

Liksom i otaliga andra blueslåtar består sången här av en strof över fyra takter, som upprepas två gånger för att sedan lösas upp med en annan text över de sista fyra takterna i perioden. Sången kan, trots likartad melodik och upprepningar, anses avancerad, då den innehåller små variationer och ganska svårjungna fraser, i synnerhet de fallande frassluten.

I de två första sångchorusen spelar Vaughan nästan inte alls medan han sjunger, men lägger som sagt in långa fills i alla sångstämmans pauser. Ofta spelar han också flera toner samtidigt, eller små ackord mellan sångfraserna. I det sista sångchoruset spelar Vaughan dock ackord med tremolo medan han sjunger.

4.2.8 Blues for the Green

Tempot är inledningsvis ca 135-140 bpm för åttondelarna, men ökar gradvis till runt 150 bpm. Choruset bygger på bluestolvan men är ganska modifierat och innehåller även en riffbaserad B-del. Då låten avviker från standardformen presenteras nedan, något förenklade, klingande ackordscheman. Bandet spelar dock som tidigare beskrivits med instrumenten nerstämda, vilket gör att tonarten spelmässigt blir E-moll.

Chorus

Ebm	-//-	Abm	B Bbm
Ebm	-//-	-//-	-//-
Abm	-//-	B	Bbm
Ebm	-//-	-//-	-//-
B	Abm Bbm	Ebm	-//-

B-del

Ebm Db	B	Ebm Gb	Abm
Ebm Db	B	Ebm Gb	Abm Bbm
Ebm Gb	Ab Gb	Ebm Gb	Ab Gb
Ebm Gb	Ab Gb	Ebm Gb	Ab Bbm

Låten börjar med fyra åttondelars upptakt i gitarren samt ett intro (där Yngström solar) som utgörs av en något varierad, halv B-del. Därefter följer två sångchorus, en B-del, två solochorus, ett sångchorus och ytterligare en B-del. Låten slutar med två långa fermat och tremolo på cymbaler samt gitarrfills.

²⁷ Vibrato innebär på gitarr att i olika grad och hastighet töja en eller flera strängar och på så vis åstadkomma små förändringar i tonhöjd.

Basisten Ulf Ivarsson spelar under sångchorusen ofta långa grundtoner, vilka knyts ihop med genomgångstoner eller korta linjer. Han spelar också riffen unisont med gitarr och trummor. I B-delen ökar han mängden fills och spelar oftare i ett högre register. Under gitarrsolot spelas istället en figur som ofta går upp en oktav från grundtonen via kvint och septim. Trummisen James Bradley Jr. spelar i de första sångchorusen ett lugnt komp med hihat, samt kantslag på virveltrumman, men växlar under gitarrsolot till ett studsigare komp med ridecymbal och många, knappt hörbara virvelslag. Han spelar ofta fills på pukorna, speciellt under B-delen och det sista sångchoruset. Groovet är liksom i Hey Joe stadigt, med småfunkiga fills i trummorna.

Yngström plockar ofta ackord med fingrarna, låter tonerna klinga i varandra, samt använder sig flitigt av öppna strängar i både komp och fills, där de senare framförallt spelas mellan sångfraserna. Fillsen har ibland en ackompanjerande funktion, då Yngström gärna spelar flera toner samtidigt och i slutet av låten även i ett lägre register. Han använder också en rad speltekniker, som *svajarm*²⁸, oktavgrepp och slides, samt i det sista sångchoruset även wah-wah. Det är ofta svårt att skilja komp från fill och båda är överlag avancerade, men med enklare inslag. Yngström växlar i det avancerade solot mellan snabba, korta fraser och längre, sammanhållna linjer. Ljudet är bitvis mycket distat, men dynamiskt, då ett mer aggressivt anslag ger mer dist.

Sången är avancerad och mycket tydlig både harmoniskt och rytmiskt, men samtidigt med frihet i fraseringen och inslag av improvisation. Yngström använder ibland bluestalk, och i B-delen lägger Bradley Jr. stämsång.

Sångfraserna är oftast korta och lämnar mycket utrymme för fills, vilket Yngström spelar i de flesta av sångstämman pauser. Under sången spelar han mest enklare ackordplock, men ibland även fills som överlappar eller, i enstaka fall, är helt simultana med sången.

4.3 Sammanfattning

Här sammanfattas analyserna samt visas på funna metoder för kombinerande av komp- och sologitarr, samt gitarrspel och sång.

4.3.1 Variationer i gitarrstämman

Kompgitarran varierar i de analyserade låtarna från väldigt enkel till mycket avancerad. I Thunderbird används det klassiska blueskompet ”honka”, vilket smälter samman med basen till en tajt enhet. Det förekommer även i flera andra låtar att basisten och gitarristen spelar helt eller delvis unisona partier i komp och riff, exempelvis i Mean Town Blues, där gitarrkompet består av ett ackord plus baslinjen. Ett annat variant är ackord som plockas och där tonerna får klinga i varandra (Blues for the Green), vilket är en typ av komp där det ibland kan vara mycket svårt att avgöra vad som är komp respektive fill. I Sunshine of Your Love består kompet av ett enkelt riff i kombination med powerchords.

Fills är i regel avancerade och spelas på en mängd olika sätt. Korta fills med flera toner samtidigt är vanliga och kan fungera som utsmyckning av kompet (Hey Joe). Ofta spelas även längre linjer med enskilda toner och bends (Texas Flood). En mängd olika tekniker används, exempelvis tremolo, hammer-on, pull-off och slides.

Det finns också flera sätt att kombinera kompgitarr och fills. I enstaka fall är kompet i princip fritt från fills (All Your Love, Thunderbird) men oftast spelas fills i de flesta av sångstämman pauser, samt i mellanspel. I lugnare låtar med en mer fritt utformad gitarrstämma (Hey Joe, Blues for the Green, Texas Flood) är det som sagt vanligt att växla mellan komp och fills, vilket kan få till följd att gränsen mellan dessa element nästan helt suddas ut. I dessa fall kan ackord vara solistiska och fills ha en ackompanjerande funktion. Uppdelningen kan dock också vara tydlig och till och med

²⁸ En arm fäst i gitarrens stall, som kan användas för att ändra strängarnas tonhöjd (ofta kraftigt, därav termen svaj).

ligga i själva kompositionen (Southside Jump), till skillnad från nyss nämnda låtar där gitarrstämman till större del är improviserad.

Solospelet är avancerat i alla analyserade låtar utom Hey Joe och kan, liksom fills, innehålla alla möjliga speltekniker samt kombineras med kompgitarr på en rad olika sätt. Överlägset vanligast är att inte kompa alls under solot, men många gitarrister ligger på gränsen till komp när de solar i lägre register, då det kan ge fraserna en basliknande funktion. Ett annat slags komp kan vara att använda en pedaltong, över vilken både fills och solo spelas (Mean Town Blues). Det är i solospelet vanligare med en ton i taget än flera samtidigt eller ackord.

4.3.2 Metodiska överväganden kring gitarrstämmans variationer

Metoder för att kombinera kompgitarr, fills och sologitarr i ett utförandeperspektiv är:

- att bara ägna sig åt ett element i taget (flera låtar).
- att dela upp elementen och spela dem efter varandra (Southside Jump).
- att fritt blanda komp och fills (Hey Joe, Texas Flood, Blues for the Green).

4.3.3 Kombinationer av gitarrspel och sång

Det var i musikexemplen ungefär lika vanligt förekommande med enkel respektive avancerad sång, och komplexiteten varierar ofta även inom en viss låt. Kombinationer med gitarrspelet kan ske på en rad olika sätt, vanligt är att spela eller sjunga en enklare stämma. Gitarrkompet är det element som oftast förenklas, i form av liggande ackord, upprepande riff, eller enkla figurer (All Your Love, Sunshine of Your Love, Thunderbird). I dessa fall pågår kompet under sångstämman, men att helt sluta spela under sången förekommer också (Texas Flood). Endast i enstaka fall spelas fills simultant med sång, och i dessa fall är det oftast en fråga om mindre överlappningar, där enklare fills spelas under sångfrasens sista ton (Hey Joe, Blues for the Green). När fills spelas under sången är de dessutom ofta utformade på ett likartat sätt och spelas på samma ställe i olika chorus. Att helt separera gitarrspel och sång verkar vara vanligast i låtar som har ett lägre tempo, där gitarristen och sångaren lättare kan "segla" över bas- och trumstämmornas rytmiska och harmoniska grund. I snabbare låtar är det viktigare att gitarristen bidrar till groovet, både när det gäller komp och solospel. Brolinson och Larsen (1981:210) skriver om detta att "[d]en fasta motoriska grunden ger vokalsolisten stor frihet i gestaltningen av melodistämmans rytmiska struktur". Detsamma gäller naturligtvis även för en instrumentalsolist och friheten bör logiskt sett bli ännu större om den motoriska grunden inte byggs på med andra rytmer i flera skikt, vilket Brolinson & Larsen (1981:200) menar ofta sker i flerstämmig musik, undantaget en stor del av rockmusiken. I de analyserade låtarna är kompgitarr (ibland även riff och fills) och sångstämma som sagt ofta likartade och ibland också unisona.

4.3.4 Metodiska överväganden kring simultant gitarrspel och sång

Metoder för kombinerande av gitarr och sång i ett utförandeperspektiv är:

- att bara ägna sig åt ett element i taget (Texas Flood).
- att sänka komplexiteten i någon, eller båda, av stämmorna (flera låtar).
- unisona gitarr- och sångstämmor (Sunshine of Your Love, Mean Town Blues).
- att under sången spela likartade fills på samma ställe i olika chorus (flera låtar).

5. Diskussion

Här diskuteras, i förhållande till lärande- och utbildningsteorier, övrig tidigare forskning och

inledande resonemang, de resultat som framkommit genom analyserna, följt av ett förslag till metodik för utbildning av gitarrelever i bluestrio.

5.1 Automatisering

En metod då ett simultant utförande av komplexa element eller stämmor är nödvändigt kan vara att uppnå automatisering. Ett exempel på detta är ukulelespelaren James Hills (Hill, 2006) tolkning av Michael Jacksons låt Billie Jean, där han till synes improviserat varierar vilka av de (förmodat) automatiserade elementen han kombinerar. Sångstämman känns dock i detta fall inte automatiserad, men förenklad, då den ligger nära talsång. På grund av att stämmorna inom blues ofta ges en improviserad utformning, kan automatisering inom denna genre snarare handla om att fingrarna närmast omedvetet hittar rätt toner och ackord, eller att vara så bekväm med olika låtformer att man har dem ”i ryggmärgen” och inte behöver tänka på dem. Fullständig automatisering av en stämma betyder också att den inte innehåller någon improvisation, varför denna metod kanske främst passar riffbaserade låtar som Sunshine of Your Love, samt låtar med fasta komfigurer (Southside Jump).

5.2 Spelteknik kontra musikaliskt uttryck

Skälen till att sänka komplexiteten i en stämma kan som sagt också ha att göra med det musikaliska uttryck en artist vill uppnå vid en specifik tidpunkt. Gibbons spelar exempelvis ofta ett mer avancerat gitarrkomp under sin sång än han gör i just Thunderbird; att han där väljer att både sjunga och spela enkla stämmor är alltså med stor säkerhet ett musikaliskt val. Det säger också nästan sig självt att ljudbilden kan bli rörig med ett allt för komplext spel under sången. I detta arbete rör det sig genomgående om gitarrister som kan anses mycket skickliga och då det också ofta är en hög grad av improvisation med i bilden kan låtens arrangemang ändras utifrån musikernas känslor i framförandets stund. De förenklande metoder som framkommit av undersökningen har alltså möjligtvis inte tillämpats utifrån en teknisk synvinkel, utan det är mer troligt att de skett mer eller mindre omedvetet utifrån utförarens sammanlagda musikaliska bakgrund. Detta gör inte metoderna mindre lämpliga som förenkling ur ett pedagogiskt perspektiv utan snarare det motsatta, då de uppenbarligen, enligt artisten, fungerar bra musikaliskt.

Vissa musiker har emellertid uttryckt önsknningar om att vilja fokusera på en stämma i taget. Bruce använde ofta en elbas av modellen Gibson EB-3, vilket är en så kallad *short scale*-bas med kortare hals, eftersom han ville skapa ett mer gitarrlikt basspel och slippa tänka på sitt instrument medan han sjöng (Heatley, 2010:50-51). Hendrix funderade under en period på att låta trummissen Buddy Miles sköta sången, då han själv ville fokusera på gitarrspelet (Cross, 2005:289), vilket även Vaughan föredrog under skivinspelningar. Alla sånginsatser på dennes skiva *Texas Flood* gjordes efter att musiken spelats in (Guitar World, 2010:59), vilket dock till viss del kan bero på att det oftast inte är önskvärt att ljud från instrumenten tas upp av sångmikrofonen och vice versa.

Att utöka trion till kvartett genom att exempelvis ta med en pianist i gruppen kan lindra gitarristens och sångarens uppgift, men innebär samtidigt ofta en avsevärd minskning av det musikaliska rummet, något Shannon (Guitar World, 2010:206) på sätt och vis tillbakavisar; ”As a bass player, the addition of keyboards left me more room; I didn't have to play as much if I didn't want to”. Vaughan (Guitar World, 2010:163) märkte också i samband med inspelningen av låten Crossfire att han inte behövde spela hela tiden; ”I had to let the band carry the riff, and it's taken me a while to learn to let the band carry what they're going to carry anyway (...). I don't have to be all over everything to make it work”. Detta kan vara intressanta aspekter på uppfyllande av det musikaliska rummet, vilket nämndes i inledningen.

5.3 Kommunikation och socialt umgänge

Att på ett tillfredsställande sätt spela gehörsmusik i grupp anses ofta kräva en väl fungerande

musikalisk kommunikation. Begreppet kommunikation definieras av Dewey (1997:44) som ”en process där erfarenhet delas tills den blir gemensam egendom”. Här används citatet för att belysa det faktum att om en grupp ska kunna spela riktigt bra tillsammans krävs insikt i medmusikernas spelsätt. Gullberg (2002:141) konstaterar att det också krävs en ”en utvecklad instrumentkunskap och teknisk skicklighet för att musikaliskt kunna kommunicera med andra musiker”, men det beror helt på vilken nivå och typ av kommunikation som avses, då enklare former borde gå att uppnå även för rena nybörjare. Jag minns en övning som jag själv (under studier vid Stockholms Musikpedagogiska Institut) deltog i, där ett antal elever fick varsitt slagverksinstrument och med en liten nick skulle skicka turen vidare efter att ha spelat på det en gång (i takt). Övningen kräver varken instrumentkunskap eller spelteknik (det går exempelvis lika bra att göra ljud med rösten eller klappa i händerna) och kan vara ett bra sätt att träna den typ av kommunikation som används i band bland annat när det är dags att byta solist eller gå till nästa låtadel.

Samspelet även hjälpas av att musikerna känner och bryr sig om varandra, Shannon (Guitar World, 2010:191) menar att ”[i]t wouldn't have worked like it did had we not really cared about each other”. Musicerandet blir förmodligen också mer avslappnat och lekfullt i band där musikerna känner, tycker om och litar på varandra. Shannon (Guitar World, 2010:25) beskriver dock också en slags envägskommunikation i bandet Double Trouble; ”It was like, 'Okay, where the hell is he [Vaughan] going tonight because I got to follow.' Stevie never said, 'Now play this.' He just played and we followed, and it only got more and more exciting”. Det är tänkbart att det ofta fungerar på det sätt Shannon nämner i bluestrios där gitarristen och sångaren har uppnått en sådan grad av skicklighet (och stjärnstatus) som i fallen Vaughan och Hendrix. När det gäller Cream bestod bandet av tre stjärnor, vilket kan ha påverkat sättet gruppen musicerade på. Yngström (Larsson, 2010:37) nämner dock både Hendrix och Cream när han pratar om en mer kollektiv utformning av musiken. Av hans ord att döma kan också en stor del av tjusningen med improviserad gehörsmusik ligga i det spontana musikaliska utbytet av idéer;

Jag gillar den fria tradition, som var kring Hendrix och band som **Cream** [sic]. Och det är ju precis som med jazzen, där man improviserar. Där spelar man inte bara ett komp, utan det är ett sorts integrerat musicerande: man lyssnar, och så kommenterar man, och spelar tillbaks, och så vidare. Det tycker jag är skitkul.

Som tidigare konstaterats sker dessutom en stor del av lärandet mellan eleverna eller musikerna själva och det är därför viktigt att de spenderar mycket tid ihop.

5.4 Metodik för utbildning i bluestrio

Hur skulle då utbildning i bluestrio kunna utformas för att underlätta för en elev att lära sig att kombinera olika former av gitarrspel och sång? Texten i detta kapitel tar inte hänsyn till skolors eller kursverksamhetens faktiska upplägg och val kring undervisning, utan utgår från att bluestrio kan schemaläggas utifrån elevernas önskemål samt får tids-, utrustnings-, personal och lokalbehov tillfredsställda.

Karlsson (2002:45) hänvisar till Zimmerman och Kitsantas (1997) och menar att ”först när eleven behärskar 'byggstenarna' i utförandet är det aktuellt att eleven fokuserar på resultatet”. Här tolkas resultatet som omsättning av dessa ”byggstenar” i ensemblespel, specifikt bluestrio. I de fall eleven inte har utvecklat kompetensen till att omfatta för genren lämpliga byggstenar (som skalor, ackord, och kunskap om vanliga låtformer) krävs alltså åtminstone inledningsvis individuella lektioner. Lilliestam (1995:238) håller med om att detta kan vara ett sätt för eleven att träna upp skicklighet, men att man annars bör arbeta mest i grupp, på liknande sätt som gehörsmusiker i exempelvis rockband gör på fritiden.

Begreppet skicklighet kan ges olika innebörder. Med hänvisning till Carlgren och Marton (2000), använder Johansson (2002:60-61) kategorierna fakta, förståelse, teknik och erfarenhet (min översättning) för att beskriva variationerna inom begreppet. En lärare kan presentera fakta och

moment för eleven, men för att nå förståelse måste denne praktisera dem i ett musikaliskt sammanhang (Dewey, 1997). De första två kategorierna kan alltså uppnås via individuell undervisning, exempelvis genom att lärare och elev spelar låtar med fasta melodier och kompmönster, med ett mindre, något styrt, inslag av improvisation. Teknik är något eleven framförallt bör öva på egen hand, då det är mycket tidsödande. Dock kan läraren även här vara behjälplig och visa på olika övningar samt i de fall det behövs ge råd. För att få erfarenhet krävs däremot ensemblespel i en kontext lämplig för genren, i detta fall alltså att spela med en bluestrio.

Den individuella utbildningen handlar alltså mest om undervisning, där eleven får lära sig nödvändiga moment (dock inte genom att få allt presenterat av läraren) medan ensemblespel handlar om handledning eller rådgivning.

Gullberg (2002) pekar på att det kan finnas stora skillnader i formell och informell undervisning, vilket Dewey (1997:44) också insåg riskerna med, då han skrev att "[n]är formell undervisning och utbildning ökar i omfattning finns det en risk att det skapas en oönskad splittring mellan den erfarenhet man får i mer informella sammanhang och den man får i skolan". Därför är det av stor vikt att koppla ihop formell undervisning med det eleverna tillgodogör sig på informell väg, så att verksamheterna kan gagna varandra istället för att bli rivaler. Ensemblespel i utbildningen kan också vara ett sätt att behålla elevernas intresse; Lydén och Grim (2006:30) skriver att "[e]lever spelar hemma för sig själva med förinspelade bakgrunder och tappar fort sin inspiration och motivation till gitarrspelandet. De får aldrig uppleva hur det känns att spela tillsammans med andra gitarrister eller i en ensemble".

De analyserade låtarna är i stort sett (solospel undantaget) uppbyggda av riff, ackord och fills, vilket bör utgöra grunden i den individuella undervisningen. Det är viktigt att både spela riffen i det ursprungliga sammanhanget, genom att spela hela låtar, samt lära eleven att samma riff ibland kan användas i en mängd olika låtar och tonarter. Johansson (2002:62) skriver att "the basis [...] in rock (...) music is the chord progression" och menar också (2002:50-51) att gehörsmusiker ofta använder sig av *formler* (min översättning), vilket innebär att utgå från låtens övergripande struktur, exempelvis en bluestolva. Inom skolan ses däremot oftast den enskilda låten som "en unik skapelse, istället för att lära ut och lära studenter känna igen de melodiska, rytmiska och harmoniska formler som låten bygger på" (Lilliestam, 1995:238). Formler är också ett sätt att konkretisera undervisningen, som enligt Lydén och Grim (2006:14) annars kan bli för abstrakt. Lilliestam (1995:30) definierar för övrigt begreppet formel som "ett karaktäristiskt musikaliskt motiv eller mönster, vilket har en igenkännbar kärna, även om det exakta utförandet av formeln kan varieras inom vissa ramar". Här används termen endast för ackordscheman och utgörs alltså av harmoniska mönster.

Varken undervisning eller handledning behöver beröra musikteori i någon större utsträckning, även om en viss musikteoretisk kunskap förmodligen har potential att underlätta både lärande och kommunikation. Problemet ligger snarare i att introducera denna på ett bra sätt och vid rätt tidpunkt, något som enligt Lydén och Grim (2006) kan skifta avsevärt mellan olika pedagoger och elever. Dock är det allra viktigaste att musikteorin inte tas upp för musikteorins skull utan på ett för utbildningens mål meningsfullt sätt.

Som tidigare nämnts (Johansson, 2002) används sällan noter och andra skrivna hjälpmedel i informell lärande av gehörsmusik. Detta är något som även bör eftersträvas i formell utbildning i bluestrio

En metodik för utbildning av gitarrelever i spel och sång för och inom sättningen bluestrio kan utifrån analysresultat och tidigare forskning se ut enligt följande.

5.4.1 Individuell gitarrundervisning

Individuell undervisning bör inledas med att lärare och elev går igenom det övergripande målet, i detta fall ”att lära sig spela och sjunga i en bluestrio”, och utifrån detta samt elevens specifika intressen diskuterar fram en rad moment som behöver läras. Lärare och elev ”utformar [sedan] en preliminär handlingsplan, har hela tiden planen framför ögonen och modifierar den ändå allteftersom förhållandena utvecklas” (Dewey, 1997:146).

Om eleven inte är helt bekväm med (har automatiserat) bluestolvan kan den vara en bra startpunkt. Den bör läras som formel - vilka ackord och perioder den är uppbyggd av - med grundackordet på den låga E-strängen. Att lära sig formeln ses som ett delmål, vilket sedan förvandlas till en metod för att kunna spela i andra tonarter. Detta sker genom att formeln flyttas upp och ned för gitarrhalsen. Lektionerna kan inledas med ett kortare jam över en bluestolva, i ny tonart varje gång, vilket ger kontinuitet samt gör att eleven snabbt får spela. Lektionsinnehållet kan sedan utgöras av enkla låtar som håller sig till formeln bluestolva och väljs utifrån elevens intressen. Det kan dock i början vara bra att begränsa låtarnas groove till antingen rak takt eller shuffle, så att målen inte blir för många för snabbt. Ackordläggningarna kan även vid behov förenklas till intervallgrepp med *ters*²⁹ och septima eller till och med bara ackordets grundton. Poängen är i inledningsfasen att eleven ska lära sig formeln. I relation till elevens speltekniska utveckling (även i viss mån fakta och förståelse) kan formeln, som också fungerar som ett kognitivt schema (Lydén & Grim, 2006), byggas på med större ackord. I samband med att eleven lär sig den ackordmässiga formeln för bluestolvan kan denne också lära sig en position (som kan förenklas till exempelvis tre strängar vid behov) av pentaskalan, också med grundtonen på den låga E-strängen. Skalan kopplas på så vis ihop med bluestolvans formel och flyttas automatiskt med i tonartsbyten. Det kan också vara en god idé att visa eleven några enkla fills, som använder positionen av pentaskalan som eleven fått lära sig. Dewey (1997:53) skriver att ”[e]xempel är erkänt mer verkningsfulla än regler”, vilket här tolkas som att regler sätter begränsningar, medan exempel ger en utgångspunkt för elevens eget upptäckande. I detta fall används både exempel (de fills läraren visar) och regler (att hålla sig inom den aktuella skalan). Med hänvisning till Green (2001) kan läraren här med fördel ge eleven lyssningsexempel och hemuppgifter, genom vilka eleven kan vara med och påverka undervisningens repertoar.

I nästa steg kan formeln och det kognitiva schemat bluestolva byggas på, i form av att låtarna som spelas ges fler moment, som intron och outron (se exempelvis Texas Flood), mellanspel (Thunderbird) och *turnarounds*³⁰. För att eleven ska kunna hitta tonikan i bluestolvan både på den låga E-strängen samt A-strängen är det bra att gå igenom ytterligare en variant av formeln. Samtidigt kan även pentaskalan byggas på med en till position, där den lägsta grundtonen ligger på A-strängen och flyttas med då formeln transponeras. Här kan låtar gärna spelas antingen i rak- eller shuffletakt, samt i olika tempi. Det kan också vara på sin plats att eleven börjar öva hammer-on och pull-off, gärna genom att spela fills, intron och outron. Viktigt är att alla moment kopplas ihop, exempelvis genom att varje låt spelas med båda formelvarianterna och skalpositionerna. Användning av hammer-on och pull-off kan tydliggöras genom att eleven får spela fills som tidigare spelats utan dessa tekniker och själv reflektera över skillnader.

När eleven förstår bluestolvan som formel kan låtar som frångår denna och innehåller riff (som Sunshine of Your Love och Hey Joe) inkluderas i det kognitiva schemat. Då låtens form inte följer ett standardiserat mönster ökar komplexiteten, vilket kan innebära att den blir svårare att lära, eftersom det är något eleven möjligtvis inte stött på förut - än mindre automatiserat. Läraren kan i detta läge byta till bas, för att hindra eleven från att bara ”hänga på” och därigenom tvinga denne att

²⁹ Ters är ett funktionsnamn för den tredje tonen i en specifik tonart/skala.

³⁰ Turnaround är en form av fill som vanligtvis följer något av en mängd standardiserade mönster och ofta spelas in till nästa chorus bluestolva.

försöka klara uppgiften att spela gitarrstämman helt själv, samt skapa en spelsituation mer kopplad till det övergripande målet. För att underlätta för eleven att upptäcka olika sätt att kombinera element kan låtar med fasta kompmönster varvat med fills (Southside Jump) väljas. Det kan också vara dags att börja bygga upp en större repertoar med fills för eleven att utgå från i skapandet av det egna uttrycket. Detta kan exempelvis göras genom att lärare och elev improviserar fills om vartannat, tills någon av dem fastnar för ett, varpå det spelas in på till exempel elevens mobil. Denne kan då ta med det hem och öva på det, samt se om det kan utvecklas på något sätt.

Spelteknik bör inte ta upp någon större del av lektionstiden, eftersom den i sig själv i musikalisk bemärkelse saknar mening. En metafor som visar på detta kan vara följande text av Dewey (1997:105);

”Styrka gör att man kan spela tennis eller golf eller segla bättre än om man är svag. Men det är bara genom att använda boll och racket, klubba, segel och rorkult på bestämda sätt som man kan bli expert på någon av dessa sporter.”

Detta tolkas här som att teknik bör övas utifrån utbildningens syfte (att lära sig spela och sjunga i en bluestrio). Ett sätt att göra detta är genom att eleven spelar låtar och därigenom skaffar sig en ”omedveten teknik” (Green, 2001:84). Med detta menas att eleven övar olika speltekniska aspekter, som exempelvis synkoperade riff (Sunshine of Your Love), utan att det blir rena teknikövningar av det, eller utan att överhuvudtaget tänka på teknik. En elev med specifika speltekniska svårigheter kan spela låtar med exempelvis riff eller melodier som övar just problemområdet. Här behöver läraren ha en stor bank med olika låtar för att lätt kunna hitta material som passar enskilda elever och problem.

Det sista steget är att spela låtar som tillåter en helt fri utformning av gitarrstämman, med olika kombinationer av ackord och fills (som Texas Flood eller Blues for the Green). Detta kan eventuellt få eleven att upptäcka en brist på sätt att variera gitarrspelet, vilket kan avhjälpas genom att exempelvis gå igenom resterande positioner av pentaskalan samt eventuellt andra skalor, bygga ut ackord och spela dem över hela gitarrhalsen, samt introducera fler speltekniker. Det kan också vara lämpligt att börja använda olika effektpedaler som wah-wah (vilket blir ytterligare ett fysiskt och mentalt moment att klara av). Teknikintresserade elever kan få sitt lystmäte genom att spela mer avancerade solon, exempelvis Claptons i låten Crossroads (Cream). Dessa kan, så gott eleven klarar det, plankas hemma och tas med till lektionen, där lärare och elev tillsammans fortsätter jobba fram solot.

Eleven behöver inte nödvändigtvis ha gått igenom hela modellen för gitarrspel innan detta kan börja kombineras med sång, utan de förenklade metoder som framkom genom analysen i detta arbete kan användas för att få eleven att nå sångstadiet så fort som möjligt. Det kan dock vara svårt att veta exakt när eleven klarar av att kombinera gitarrspel och sång och här kan det röra sig om en viss grad av ”trial-and-error”, då elever kan vilja försöka men tyvärr misslyckas. Det gäller då som pedagog att ändå försöka hålla undervisningen rolig och intressant, samt poängtera att det är okej om det blir fel. Det är viktigt att pedagogen poängterar att misslyckandet inte är något negativt, då det visar på samt klargör delmål som fortfarande behöver läras, vilka sedan blir metoder för att bemästra situationen som tidigare inte klarades av.

Fram till dess att eleven får kombinationen gitarrspel och sång att fungera är det bra om läraren sjunger, då detta gör att det blir ”riktiga” låtar och följaktligen en situation mer kopplad till undervisningens syfte. Det går naturligtvis att också spela en del instrumentala stycken. När det är dags för eleven att sjunga kan denne börja med låtar där det går att separera gitarrspelet helt från sången (Texas Flood). Därefter kan låtar där det räcker att lägga ackorden på första slaget i takten (All Your Love) eller på slag ett och tre (Hey Joe) vara bra, då det svåra främst ligger i det rytmiska. Låtar med svårare rytmik kan dock gå att automatisera (Sunshine of Your Love) och det underlättar som sagt om stämmorna är så lika varandra som möjligt. I Sunshine of Your Love är

sången nästan unison med riffet, men små olikheter finns. En variant skulle kunna vara att spela och sjunga exakt samma melodi, vilket exempelvis Hendrix gör i låten Voodoo Child. Detta blir då en förenkling som kan låta mycket bra och därigenom verka inspirerande för eleven. I takt med att denne blir säkrare på både gitarrspel och sång, samt övar upp sin simultankapacitet kan låtar med ökande komplexitet där en friare och mer improviserad utformning av gitarr- och sångstämmorna är möjlig (Blues for the Green) väljas. Det viktiga är att förenklingarna inte ”pedagogiserar”³¹ undervisningsmaterialet, utan att det som spelas och sjungs fortfarande är intressant och meningsfullt samt fungerar både praktiskt och musikaliskt i ett verkligt framträdande med en bluestrio.

5.4.2 Handledning av grupper

Parallellt med de individuella lektionerna är det av stor vikt att eleven omsätter sina kunskaper i praktiken, i detta fall en bluestrio. Det kan skänka större mening åt de moment som lärts, samt visa på fler delmål som behöver behandlas och läras inom den individuella undervisningen, för att spelet och sången ska fungera i triosättningen. Som tidigare konstaterats (Georgii-Hemming, 1998; Gullberg, 2002) vill många gehörsmusiker musicera själva och ser läraren som en behovsbaserad resurs som ibland kan hindra kommunikation och utveckling av elevernas egna uttryck. Ensemblen bör därför få både handledning samt egen, lärarfri, speltid.

Handledning av en bluestrio-ensemble skulle kunna se ut enligt följande, beroende på elevernas nivå:

Liksom i den individuella undervisningen är det viktigt att tydliga och bra mål sätts upp i samarbete med gruppen. Förslag på mål kan vara att genomföra en spelning, vilket då ger delmål som bestämmande och inövande av repertoar. Det är att föredra att eleverna har varsin handledare, då detta kan bidra till att alla elever känner sig jämlika, oavsett instrument eller roll i gruppen. Det kan även underlätta för handledarna, som då inte behöver ha expertkunskaper om tre olika instrument. Vid det första mötet bestäms övergripande mål och en mötesplan görs upp. Mötena kan, som Tveiten (2000) föreslår, vara en och en halv timme långa (vilket kan delas upp i två lektionstimmar med tio minuters paus i mitten), men hennes förslag modifieras här till att de hålls varje vecka, där vartannat möte innebär handledning och reflektion, och vartannat består av eget spel. Ett fast mötesschema kan dock enligt Gullberg (2002:59) inverka negativt på elevernas motivation. Hon hänvisar till Johansson (1996) angående nackdelar med schemaläggning av ensemblespel, och menar att ”[I]ktionerna inom musikinstitutionerna är schemalagda på en viss tid som inte påverkas av studenternas eventuella lust att spela just då”. Ett fast schema är dock i praktiken ett måste, då många elever har en rad andra fritidsaktiviteter på olika dagar och tider och lokalerna måste finnas tillgängliga för bokning av andra grupper.

Handledarna kan vid det första mötet ha ett par enkla låtar förberedda, så att gruppen snabbt kommer igång och spelar. Därefter kan, utifrån elevernas intressen, ett par låtar väljas ut och lyssnas igenom. Green (2001:188) föreslår även musiklyssning som hemuppgift, gärna med en rad punkter att lyssna efter. Dock anses det även viktigt att bara ha musik på i bakgrunden, då det kan hjälpa elever att hitta rätt känsla och uttryck för en viss genre (Green, 2001:189). Hemuppgifter kan också vara att planka låtarnas form, ackord, riff och melodier. Om eleverna inte har någon tidigare erfarenhet av plankning är det nödvändigt att handledarna visar på verktyg³² för detta, i form av underlättande tips och råd. För att visa eleverna hur det går till, samt lägga en grund för dem att jobba vidare på, kan plankningen även påbörjas under det första mötet.

Nästa mötestillfälle består som sagt av eget spel, där eleverna utifrån sina plankningar försöker få

³¹ I instruktionsmaterial hittas ofta låtar som har förenklats och gjorts tydliga till den grad att den pedagogiska meningen helt har drivit bort den musikaliska. Dessa stycken blir därför tyvärr ofta ointressanta för eleven.

³² Johansson (2002:3) tar upp några bra punkter för plankning av låtar, vilka skulle kunna användas som utgångspunkt.

ordning på låten så de kan spela den från start till slut. Gruppen kan nu arbeta med eventuella problem som uppstått i hemarbetet, eller som uppstår under mötets gång, och därigenom själva upptäcka vad fungerar bra respektive dåligt och gemensamt försöka hitta ett sätt att lösa det. De låtar som används, samt eventuella problem som uppstår kan även tas med till den individuella undervisningen, där lärare och elev har mer tid till förfogande och därför kan gå mer på djupet.

Veckan därpå är handledarna återigen närvarande, som observatörer och rådgivare. Eleverna spelar upp resultatet från förra veckans rep, varpå detta reflekteras och diskuteras kring. Handledarna kan här svara på frågor som eleverna har, men bör försöka styra reflektionen så att eleverna själva ges möjlighet att hitta vägen framåt. Detta kan ske genom motfrågor (Tveiten, 2000:198) som exempelvis ”vad var det som inte fungerade?”, ”vad skulle behövas för att få det att fungera?”, ”var skulle du kunna hitta information om detta” och ”hur skulle du kunna öva på detta moment?”.

På så vis blir den individuella undervisningen och ensemblespelet både varandras mål och metoder. Undervisningens metod är att träna olika moment, nödvändiga för att nå målet; ett fungerande ensemblespel. Om ensemblen misslyckas med detta blir målet en metod för att se vad som behöver övas på, vilket ger nya delmål i undervisningen, och så vidare. Därigenom ges de två aktiviteterna tydliga roller, där den individuella undervisningen fokuserar på att ge eleverna lämpliga verktyg för att få gruppens samspel och uttryck att fungera.

Det inte är samma sak att repetera som att spela live, speciellt i bluesens fall, då denna i så stor utsträckning handlar om att i stunden förmedla känslor och berätta en historia. Reese Wynans, keyboardist i Double Trouble (Guitar World, 2010:179), sade om detta i en intervju;

That's one of the toughest things about the blues: how can you rehearse the blues? You could sit around a rehearsal room and say, 'This is the way I want to do it', but, as a form, it's 'live' music. You don't put the same thing into it in a rehearsal room as you do in front of an audience.

För att ge erfarenhet av att musicera i en för genren lämplig kontext är det därför bra om gruppen ges tillfälle att spela live så ofta det är praktiskt möjligt. Lärarna kan då hjälpa till med att hitta spelningar, delta i *roddningen*³³, samt eventuellt sköta ljudteknik och presentationer. I de fall det är nödvändigt (exempelvis på spelställen som har en åldersgräns som eleverna inte når upp till) kan de också agera som målsmän för eleverna. Detta kan ordnas genom skolan, genom att läraren jobbar kväll, dock gärna med hjälp och engagemang från elevernas föräldrarna. Skolan kan också ofta erbjuda konserttillfällen på avslutningar och dylikt (Green, 2001:79), vilket, trots en kanske inte helt korrekt kontext, är mycket positivt. Under ensemblemötena kan handledarna även agera publik för eleverna, när dessa spelar upp resultaten från förra veckans egna arbete. Detta bör ges en så konsertliknande miljö som möjligt, med scen, ljus och bra ljud. Om det finns flera ensembler på skolan kan alla grupper och handledare, förslagsvis en gång i månaden, träffas och spela för varandra. Detta övar inte bara live-situationen utan kan även främja ett pedagogiskt utbyte mellan eleverna.

5.5 Metodkritik

Den kvalitativa musikanalysen fyllde sitt syfte, men kunde ha omfattat fler musikexempel, vilket eventuellt hade gett fler sätt att variera och kombinera element och stämmor, samt stärkt generaliseringen. Analysen kunde även ha kompletterats med intervjuer av aktiva bluesmusiker, pedagoger och elever, samt observationer av gitarrlektioner och ensembleundervisning, vilket kunde ha gett exempel att utgå från i den föreslagna metodiken.

Sökandet efter information om bluestrio kan anses snävt, men har gjorts i relation till arbetets omfattning och balansen mellan de olika delarna. Det bör dock rimligtvis finnas tidigare forskning av musik framförd av bluestrios, exempelvis någon av Jimi Hendrix olika grupper, varför ett fortsatt

³³ Att packa upp, ställa in ordning och koppla in musikutrustningen.

sökande förmodligen hade kunnat leda till ytterligare användbar information. Jämförande studier kring undervisning i andra ensembleformer kunde också ha gett intressanta aspekter, men även detta alternativ valdes bort, då det inte ansågs rymmas inom ramarna för arbetet.

Den litteratur och forskning som refereras till börjar i flera fall bli något utdaterad, varför den åtminstone kunde ha kompletterats med senare rön.

5.6 Vidare forskning

Jag hade gärna fördjupat mig i hur automatisering går till, samt vilka pedagogiska och musikaliska möjligheter den skulle kunna innebära. Denna aspekt dök dock upp i ett sent skede och kunde därför inte utvecklas i någon större utsträckning. En utökad genomgång av litteratur behandlande simultankapacitet kunde också ha gett fler perspektiv. Då arbetets nuvarande inriktning helt utgår från elever utan några särskilda fysiska eller mentala svårigheter hade, med mer tid till förfogande, vidare sökningar eventuellt kunnat visa på hur pedagoger gjort i fall där elever har haft extremt svårt för exempelvis koordination.

Ingen av de undersökta eller kontaktade skolorna nämnde kombinationen av gitarr- och sångstämmor. Det vore därför intressant att intervjua pedagoger med fokus på just denna aspekt. En enkätundersökning skulle eventuellt kunna ge svar på varför förfrågningar kring undervisning i bluestrio helt verkar saknas hos de undersökta skolorna och förbunden. Att studera hur denna situation ser ut vid grund- och folkhögskolor vore också intressant. Slutligen vore det spännande att undersöka hur situationen ser ut vid skolor och institutioner utomlands, vilket kanske skulle kunna visa på undervisning i bluestrio att studera.

Analysen skulle kunna utökas med både fler artister och låtar, samt fler exempel av samma artist, vid olika tidpunkter och med olika bandmedlemmar. Lilliestam (1998:340) anser att gruppsammansättningen alltid ger ett unikt uttryck åt musiken, som därför förändras om medlemmar byts ut. Detta håller Yngström (Larsson, 2010:37) med om, då han säger att ”bandet hela tiden [förändras] med dom som kommer in i det”. Middleton (1990:197) påpekar också att det var stor skillnad i hur jazzmusikerna Charlie Parker och Louis Armstrong solade över en bluestolva, varför jämförande studier av en enskild låt, framförd av flera olika artister skulle kunna vara mycket intressant. Att analysera bluesångare som Robert Johnson och John Lee Hooker, vilka ofta sjöng enbart till det egna gitarrkompet, skulle också kunna ge information om hur gitarrspel kan utformas i kombination med sång. Giles Oakley (1997:201) skriver om Robert Johnssons spel att ”[w]hen holding the rhythm steady in the instrument he would ride across it with his voice, or when singing strictly on the beat would let his his guitar range freely, creating its own rhythm”. Om en ensam musiker kan få gitarrspel och sång att fungera ihop musikaliskt bör det rimligen inte vara några problem att göra detsamma med stöd av en bra basist och trummis, vilka minskar antalet nödvändigt simultana element och därför kan göra gitarristens roll mindre krävande.

Gullberg (2002:77) skriver; ”Att fungera som pedagog inom populära genrer [...] ställer stora krav på lärarens stilistiska kännedom och de olika instrumentens funktion och roller i en rockensemble”. En ensam ensemblelärare behöver kunskap om samtliga bluestrions stämmor, och för att metodikförslaget som presenteras i detta arbete ska kunna fungera som beskrivet behöver studier likande denna göras även av bas- och trumstämorna.

Källförteckning

- Brolinson, P.E. & Larsen, H. (1981). *Rock...: Aspekter på industri, elektronik & sound*. Stockholm: Esselte studium.
- Brolinson, P.E. & Larsen, H. (1990). *Satisfactions: Studier i ungdomskulturens musikestetik*. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien och författarna.
- Cross, C. R. (2005). *Room Full of Mirrors: A Biography of Jimi Hendrix*. London: Sceptre.
- Dewey, J. (1997). *Demokrati och utbildning*. Göteborg: Daidalos AB
- Fagius, J. (2001). *Hemisfärernas Musik: Om musikhanteringen i hjärnan*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Georgii-Hemming, E. (1998). *Skapande processer i tre rockband*. Örebro: Örebro Musikhögskola.
- Green, L. (2001). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Company.
- Gullberg, A-K. (2002). *Skolvägen eller garagevägen: Studier av musikalisk socialisation*. Luleå: Universitetstryckeriet
- Guitar World (2010). *Stevie Ray Vaughan*. Milwaukee, WI: Backbeat Books.
- Heatley, M. (2010). *Stars & Guitars : The guitars that made 200 rock gods famous*. London: Portico.
- Hill, J. (2006). *Billie Jean*. [Skriven av Michael Jackson, 1982]. [Videofil]
Hämtad 2013-09-09 från: http://www.youtube.com/watch?v=2gyxeXW_2T8
- Johansson, KG. (2002). *Can you hear what they're playing?: A study of Strategies Among Ear Players in Rock Musik*. Luleå: Universitetstryckeriet
- Johansson, L. (2005). *Ensembleledning: Ledarskap i mindre musikgrupper*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Karlsson, M. (2002). *Musikelever på gymnasiet estetiska program: En studie av elevernas bakgrund, studiegång och motivation*. Lund: Lunds universitet
- Larsson, B. (2010). Clas Yngström: skaparen av Sky High. *Jefferson: Nordisk tidskrift för Blues*, 165(43), 32-39. Stockholm: Scandinavian Blues Association.
- Lilliestam, L. (1995). *Gehörsmusik: Blues, rock och muntlig tradering*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Lilliestam, L. (1998). *Svensk rock: musik, lyrik, historik*. Göteborg: Ejeby.
- Lydén, F. & Grim, T. (2006). *Elgitarrundervisningens dilemman*. Göteborg: Göteborgs Universitet
- Merriam, S. B. (1994). *Fallstudien som forskningsmetod*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Ballmore: Open University Press.
- Mich + Mik (2006). *Clas Yngström's SKY HIGH: 28 years of MADNESS!!* [DVD]. Sverige: Grammofonbolaget.
- Nationalencyklopedin (2013). *Learning by doing*. Hämtad 2013-10-27 från <http://www.ne.se/learning-by-doing>
- Oakley, G. (1997). *The Devils Music: A History of The Blues*. (2. uppl.) New York,

N.Y.: Da Capo Press, Inc. A subsidiary of Plenum Publishing Corporation.

Patel, R. & Davidson, B. (2003). *Forskningsmetodikens grunder: Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur AB.

Rubin, D. (1996). *Power Trio Blues Guitar*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corp.

Sveriges Radio (2013). *Hjärnan sätter gräns för simultankapacitet*. Hämtad 2013-04-10 från: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=406&artikel=3633018>

Tveiten, S. (2000). *Yrkesmässig handledning - mer än ord*. Lund: Studentlitteratur

Welch, C. (2000). *Cream: the legendary sixties supergroup*. London: Balafon Books.

Wheeler, T. (2004). *The Stratocaster chronicles: Celebrating 50 Years of the Fender Strat*. Milwaukee WI: Hal Leonard Corp.

YouTube (2013). Hämtad 2013-02-26 från: <http://www.youtube.com>

Musikexempel

Davis, L. (1958). Texas Flood. [Framförd av Stevie Ray Vaughan & Double Trouble]. Från *Live at El Mocambo* [DVD]. Sony Music. (1983-07-11)

Guy, B. (1965). *Southside Jump*. [Videofil] Hämtad 2013-04-09 från: <http://www.youtube.com/watch?v=F9jtxcg-gm8>

Ham, B. (1975). Thunderbird. Från *Fandango!* [CD]. Warner Bros. Records Inc.

Magic Sam (1957). *All Your Love*. [Videofil] Hämtad 2013-04-09 från: <http://www.youtube.com/watch?v=7S5DGqCfk8o> (1969)

Pappalardi, F. (1972). Sunshine of Your Love. Från *Live Cream Vol.2* [CD]. Polydor Records. (1968-03-09)

Roberts, B. (1962). *Hey Joe* [Framförd av Jimi Hendrix]. [Videofil] Hämtad 2013-02-25 från: <http://www.youtube.com/watch?v=0LfezWs3rP0> (1970-07-04)

Winter, J. (1968). *Mean Town Blues*. [Videofil] Hämtad 2013-02-26 från: <http://www.youtube.com/watch?v=M6kPQLLLYAc> (1969-08-18)

Yngström, C. (1992). Blues for the Green. Från *Sky High: Live In Gothenburg* [DVD]. Pike Records. (nov. 2009)

Bilaga A - Tabeller

Tabell 1 – variationer i gitarrstämman

Musikexempel	Kompgitarr	Kombinationer av kompgitarr och fills/solospel
Southside Jump	Fast mönster bestående av basriff och ackord.	Fills/solo spelas mellan kompinsatserna.
Sunshine of Your Love	Fast mönster med upprepat riff och ackord.	Nästan inga fills i kompet, ingen kompgitarr under solot.
All Your Love	Fast mönster bestående av basriff och ackord.	Nästan inga fills i kompet, viss kompgitarr under solot.
Mean Town Blues	Fast mönster med ackord, baslinje och riff.	Korta fills på samma ställe i olika sångchorus. Pedaltoner och solistiskt ackordspel under solot.
Hey Joe	Varierat ackordspel med inslag av riff.	Fills spelas ofta mellan kompinsatserna, inget komp under solot.
Thunderbird	Upprepad kompfigur.	Inga fills i kompet, inget komp under solot.
Texas Flood	Fritt spel med ackord samt basriff.	Kompgitarren blandas sällan med fills. Enstaka ackord under fills/solo.
Blues for the Green	Ackordspel och basriff, öppna strängar.	Ofta fills med flera toner samtidigt. Inget komp under solot, dock solistiskt ackordspel.

Tabell 2 – kombinationer av stämmorna

Exempel	Stämmornas komplexitet	Kombinationer av gitarrspel och sång
Sunshine of Your Love	Enkel kompgitarr, avancerade fills/solo, enkel/avancerad sång.	Likartade och upprepande stämmor. Sångfraser i gitarrstämmans pauser.
All Your Love	Enkel kompgitarr, avancerat solo, avancerad sång.	Enklare spel och bara enstaka fills under sången.
Mean Town Blues	Enkel/avancerad kompgitarr, avancerat solo, enkel sång.	Upprepande kompstämma, fills i sångstämmans pauser, scatsång.
Hey Joe	Alla stämmor växlar mellan enkelt och avancerat.	Fills mest i sångstämmans pauser. Upprepande av likartade fills. Enklare komp under sången.
Thunderbird	Enkel kompgitarr, avancerat solo, enkel sång.	Enkla, fasta stämmor, inga fills under sångchorusen.
Texas Flood	Avancerad gitarrstämma, avancerad sång.	Nästan inget gitarrspel samtidigt som sång.
Blues for the Green	Avancerad gitarrstämma med enklare inslag. Avancerad sång.	Korta sångfraser lämnar utrymme för fills. Enklare komp under sången. Ibland sång och fills samtidigt.

Bilaga B - Definitioner

Arpeggio - Innebär att ett ackord spelas en ton i taget.

Bend - Vanlig spelteknik på elgitarr som innebär att töja en eller flera strängar för ändra tonhöjd.

Bluesskala - En pentatonisk skala med en adderad ”blå” ton mellan fjärde och femte tonen.

Bluestalk - En slags vokal motsvarighet till fill, ofta med fri tonhöjd och rytm.

Bluestolva - Består av tolv takter och är bluesens vanligaste och viktigaste ackordschema.

Boogie - Rytmbas som kan användas för att beskriva ”svängets” karaktär i en låt, ofta med betoningen på baktakt.

Bpm - ”Beats per minute”. Används för att ange ett musikstyckes tempo, exempelvis i antal fjärdedelsnoter per minut.

Call & response - Termen används här när gitarren svarar en sångfras eller vice versa.

Didaktik - Vetenskapen om undervisning

Distortion (dist) - Överstyrning av ljud, ”hårdrocksljud”.

Dominant - Funktionsnamn för det femte ackordet inom en specifik tonart/skala.

Feedback - Ett tjutande som exempelvis kan uppstå när gitarrens mikrofoner fångar upp ljudet från förstärkarens högtalare. Även kallat rundgång.

Fermat - Italiensk term som innebär att musiken stannar upp. Består ofta av att ett ackord eller en ton hålls ut oberoende av takt.

Fill - Ett kort instrumentalt inpass, som oftast är av en solistisk karaktär men även kan ha en mer ackompanjerande funktion.

Fuzz Face - En modell av distpedal.

Groove - Termen beskriver här ackompanjemangets övergripande rytmik.

Grundton - Funktionsnamn för den första tonen i en specifik tonart/skala.

Hammer-on - Vanlig spelteknik på elgitarr som innebär att slå an en ny ton genom att ”hamra på” ett av grepphandens fingrar istället för att använda plektrumhanden.

Intervall - Avståndet mellan två toners respektive tonhöjder.

Kvint - Funktionsnamn för den femte tonen i en specifik tonart/skala.

Leslie - En roterande högtalare som ofta används till hammondorgel.

Pedalton - En liggande, ackompanjerande ton över vilken andra toner spelas.

Powerchords - Ackord uppbyggda av grundton, kvint och grundton (en oktav upp).

Pull-off - Vanlig spelteknik på elgitarr som innebär tonbildning genom att dra bort ett eller flera av grepphandens fingrar från strängarna.

Riff - Ett riff är en fast, återkommande melodi, som dock kan ha både ackompanjerande eller solistisk funktion. Det kan även utgöra ett slags ledmotiv för en låt.

Ritardando – Italiensk term som betecknar ett minskande tempo i ett musikstycke.

Roddning - Att packa upp, ställa i ordning och koppla in musikutrustningen. Även motsatt ordningsföljd.

Septima - Funktionsnamn för den sjunde tonen inom en specifik tonart/skala.

Slide - Slide innebär ett glidande med fingrarna över en eller flera strängar. Det kan även avse användandet av ett metall- eller glaströr som dras över strängarna.

Shuffle - Rytmbas som kan användas för att beskriva "svängets" karaktär i en låt. Shuffle innebär en förskjutning som ger ett "studsigare" rytm.

Subdominant - Funktionsnamn för det fjärde ackordet inom en specifik tonart/skala.

Sustain - Tidsspannet från att en ton anslagits tills den helt har klingat ut.

Svajarm - En arm fäst i gitarrens stall, som kan användas för att ändra strängarnas tonhöjd (ofta kraftigt, därav termen svaj).

Synkop - Musik med betoningar mellan taktlagen.

Ters - Funktionsnamn för den tredje tonen i en specifik tonart/skala.

Tonika - Funktionsnamn för det första ackordet inom en specifik tonart/skala.

Tremolo - Betyder här att upprepat och så fort som möjligt spela toner eller ackord.

Tube Screamer - En modell av distpedal.

Turnaround - En form av fill som vanligtvis följer något av en mängd standardiserade mönster och ofta spelas in till nästa chorus bluestolva.

Vibrato - Vibrato innebär på gitarr att i olika grad och hastighet töja en eller flera strängar och på så vis åstadkomma små förändringar i tonhöjd.

Wah-wah - Ett slags filter, som ändrar ljudets tonala kvalitet. Förekommer oftast i pedalform.