



Stigar i snön (eller konsten att bygga en triumfbåge):

Pat Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem

Examensarbete
Musikpedagogexamen
Vårterminen 2014
Poäng: 15 hp
Författare: Einar Baldursson
Handledare: Ketil Thorgersen

Sammanfattning

Syftet med uppsatsen var att undersöka de pedagogiska implikationerna med att tänka enligt Pat Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem, samt att ta reda på huruvida dessa system kan komplettera eller rentav ersätta CAGED-systemet inom gitarrundervisning. Fokus ligger därmed på två olika sätt att organisera greppbrädan på, men uppsatsen undersöker även Martinos system i ett vidare improvisationssammanhang. Såväl komparativ som deskriptiv metod har använts i uppsatsen som anlägger ett kognitivt inlärningsteoretiskt perspektiv för att undersöka hur våra inlärningsprocesser fungerar och hur övning kan leda till automatiserade eller internaliserade kunskaper i form av scheman. Slutledningen blev att Martinos system kan fungera som ett effektivt komplement till CAGED-systemet och att det är en synnerligen lämplig metod att anamma för jazzgitarrister som vill förbättra sina improvisatoriska färdigheter. Även rockgitarrister som är intresserade av improvisation kan tjäna på att ta till sig Martinos mollkonverteringssystem. Uppsatsen visar också hur Martinos metod minskar antalet motoriska scheman som behöver befästas i långtidsminnet.

Nyckelord: Pat Martino, CAGED, elgitarr, greppbrädan, jazzimprovisation, kognitiv inläring, motoriska scheman

Innehållsförteckning

1	Inledning.....	2
2	Syfte	3
3	Teoretiskt perspektiv	3
4	Metod	4
4.1	Val av metod	4
4.2	Urval och avgränsning	4
4.3	Genomförande	6
4.4	Analysmetod.....	6
5	Bakgrund	8
5.1	Kort om Pat Martino	8
5.2	Två olika sätt att organisera greppbrädan	8
5.2.1	Beskrivning av CAGED-systemet	9
5.2.2	Beskrivning av Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem	10
5.3	Första fasen: Förvärvandet av ny kunskap.....	13
5.3.1	Övning skapar automatiserade scheman	13
5.3.2	Stigar i snön (eller konsten att bygga en triumfbåge)	14
5.3.3	Konvergent/divergent förmåga	15
5.3.4	Lärarens roll och individuella variationer	15
5.3.5	Hantverk eller mystik?	16
5.4	Andra fasen: Omvandling av kunskap	16
5.4.1	Improvisation – att implementera sina scheman och våga ta risker.....	16
5.4.2	Lyssna och härma.....	17
6	Resultat.....	19
6.1	Analys av CAGED-systemet.....	19
6.2	Analys av Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem.....	23
6.3	Pedagogiska för- och nackdelar med Martinos system.....	28
6.3.1	Tillämpning	28
6.3.2	Användarvänlighet	28
6.3.3	Grad av förkunskaper	29
6.4	Sammanfattning av resultat	29
7	Diskussion	30
7.1	Resultatdiskussion.....	30
7.1.1	Att ta till sig materialet.....	30
7.1.2	Formler för improvisation?	31
7.1.3	Att vara öppen för flera olika alternativ	31
7.1.4	Ett mångfacetterat system	32
7.2	Metodval.....	32
7.3	Vidare forskning.....	32
8	Litteraturförteckning	34

1 Inledning

Att lära sig att spela gitarr kan gå till på flera olika sätt. För egen del började jag som så många andra med att vara min egen lärare. Jag snappade upp småbitar av information här och där och försökte lyssna och härma efter bästa förmåga. Efter något år ville jag utvecklas ytterligare och började därför ta klassiska gitarrlektioner där fokus låg på ackord och notläsning. Detta gav naturligtvis mycket på ett plan, men känslan var en helt annan än att sitta hemma själv och spela. Med facit i hand var det dock i slutändan ovärderligt för mig att ha tagit de där lektionerna, eftersom de gav mig en gedigen musikalisk grund att stå på. En tanke jag har är således att formell undervisning är en oerhört viktig beståndsdel, men att glädjen i att skapa något på egen hand är lika central. Det egna övandet är, som jag ser det, vad som utgör grunden för båda dessa. För mig var det alltid roligare att upptäcka själv och hitta på egna låtar än att bli matad med en färdig mall. Ett sådant förhållningssätt riskerar dock att lämna vissa luckor. Gitarren som instrument kan vara svåröverblickbar och det gäller att lära känna hela greppbrådan, annars riskerar man att stanna kvar på vissa ”hållplatser” och inte ha någon idé om vad som finns emellan dem. Alltsedan jag själv började undervisa har jag även behövt reflektera över mina egna inläringstekniker. Lärarrollen har också fört med sig att jag har effektiviserat det egna övandet i takt med att jag har behövt utveckla lämpliga övningsmetoder för mina elever.

Hur kan man då tänka sig att ett effektivt övande relaterar till ett mera lustbetonat förhållningssätt till det egna skapandet? Går dessa två sidor att kombinera? Och hur kan en gitarrist som är intresserad av att utforska en sådan komplicerad aktivitet som jazzimprovisation förhålla sig på bästa sätt till gitarrens labyrintliknande greppbråda? Dessa är några av de frågor jag utforskar i texten som följer, med Pat Martino som ledstjärna och den kognitiva inläringen som utgångspunkt. Som vi ska se längre fram anspelar uppsatsens undertitel på två olika faser av inlärningsprocessen, befastande av kunskap (stigar i snön) och omvandling av densamma (konsten att bygga en triumfbåge).

Uppsatsen inleds med en presentation av dess syfte och det kognitiva inläringsteoretiska perspektivet. Därefter följer ett längre metodkapitel där jag redogör för val av metod, urval och avgränsning, genomförande samt den analysmetod jag använt mig av. I det bakgrundskapitel som följer inleder jag med en kort beskrivning av Martinos liv och karriär för att sedan presentera hans aktivitetszoner och mollkonverteringssystem jämte CAGED-systemet. Här ryms även en litteraturgenomgång avseende uppsatsens mer övergripande tema, det vill säga de kognitiva aspekterna av inläring i förhållande till musicerande i allmänhet och till improvisation i synnerhet. Därefter redogör jag för studiens resultat i form av närgångna analyser av både Martinos system och CAGED som sedan utmynnar i en presentation av för- och nackdelarna med Martinos pedagogiska system. Till sist diskuterar jag mitt resultat i förhållande till den teori som presenterats i uppsatsens bakgrund. Här diskuteras även val av metod samt uppslag för vidare forskning.

2 Syfte

Uppsatsens syfte är att undersöka de pedagogiska implikationerna med att använda Pat Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem inom gitarrundervisning. Centrala frågor är:

- Hur kan Martinos pedagogiska system användas som komplement eller ersättning till CAGED-systemet inom gitarrundervisning?
- Finns det potentiella nackdelar med Martinos system, i så fall vilka?

3 Teoretiskt perspektiv

Uppsatsen anlägger ett kognitivt inlärningsteoretiskt perspektiv med utgångspunkt i Jerome Bruners bok *The Process of Education* från 1960. Bruner beskriver där tre faser vilka utgör grunden för inlärning:

- Förvärvandet av ny kunskap
- Omvandling av kunskap
- Utvärdering av kunskapsanvändandet

I den första fasen handlar det om att inhämta ny kunskap som kanske går stick i stäv med vad vi tidigare trott oss veta, eller som förfinar redan befintlig kunskap. I den andra fasen handlar det istället om att omvandla kunskap så att den kan användas i nya sammanhang – att självständigt hantera kunskapen och omsätta den i andra former. Den tredje och sista fasen har att göra med att utvärdera om vi omvandlat kunskapen på ett tillfredsställande sätt. I denna sista fas, påpekar Bruner, har ofta läraren en central roll (Bruner, 1960, ss. 48-49).

Dessa tre faser kan sägas utgöra ett teoretiskt paraply för den diskussion som förs här, där fokus ligger på hur rigoröst övande kan leda till ett mer självständigt förhållningssätt där man vågar utmana sig själv och testa sina musikaliska gränser. I musiktermer handlar det om att röra sig från övning och befästande av kunskaper i motoriska och kognitiva scheman till att förhålla sig mera fritt till musiken och våga improvisera. Fas ett går ut på att internalisera kunskap, till exempel genom att lyssna och härma, fas två bygger på denna förståelse och utmanar den i nya experimentella former, medan fas tre slutligen har att göra med själva framförandet, oavsett om det sker i en undervisningsmiljö där läraren ger feedback, eller om det är ett live-framträdande och feedback ges av medmusikanter och publik. I texten som följer kommer jag att fokusera på första och andra fasen.

Bruners syn på inlärning kan exemplifieras med följande ord: ”Learning should not only take us somewhere; it should allow us later to go further more easily” (Bruner, 1960, s. 17). Denna idé om att kunskap föder kunskap bygger ofta på en fundamental förståelse för det aktuella ämnets grundprinciper (i det här fallet till exempel skalor och ackord), vilket även Bruner betonar. Han framhäver också vikten av att kunskap måste kontextualiseras för att eleven ska kunna ta den till sig, det större användningsområdet måste lyftas fram. Vidare är han mån om att framhäva elevens egen aktivitet och engagemang i kunskapsförvärvandet. ”The lure of discovery” ser han som en essentiell del av detta då det stärker motivationen, vilket underlättar vid inlärning (Bruner, 1960, s. 50). När man väl lärt sig att behärska grunderna, kan sedan ett mera intuitivt tänkande ta över. Noggrant förvärvade kunskaper inom ett ämne kan då tillåta att man hoppar över de analytiska steg som annars krävs för att komma till ett beslut eller lösa ett problem, en genväg som kräver modet att göra misstag och viljan att utforska gränser – att kasta sig utför stupet (Bruner, 1960, s. 58).

4 Metod

Detta kapitel förklarar hur undersökningen har genomförts samt beskriver urvalsprocess och analysmetod.

4.1 Val av metod

I uppsatsen används såväl deskriptiv som komparativ metod. Deskriptiv metod används för att beskriva de kognitiva aspekterna av inlärningsprocessen, medan den komparativa metoden är central i utforskandet av de pedagogiska för- och nackdelarna med Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem i relation till CAGED-systemet. Denna senare metod lämpar sig synnerligen väl i detta sammanhang, då båda systemen går ut på att organisera gitarrens greppbräda utifrån fem olika sektioner. Det handlar med andra ord om två jämförbara företeelser, där såväl likheter som olikheter beaktas (Ejvegård, 2009, s. 34). Den deskriptiva metoden är å andra sidan värdefull i avsnitten som nämns ovan då den som Rolf Ejvegård påpekar är lämplig att använda då det handlar om att tillhandahålla en översikt. Den ”underliggande värdering [som] påverkar uppläggningsen av undersökningen” är i detta fall de pedagogiska implikationerna med att arbeta efter Martinos gitarsystem (Ejvegård, 2009, s. 43).

4.2 Urval och avgränsning

I uppsatsen bildar Martinos egna pedagogiska material från boken *Linear Expressions* (1983) underlag för den genomlysning jag gör av hans pedagogiska tankesätt. Valet att utgå från denna bok var tämligen enkelt då den är den enda i sitt slag – den är skriven av honom själv och går på ett metodiskt sätt igenom hans system. Eftersom jag är intresserad av Martinos specifika sätt att förhålla sig till greppbrädan var denna bok därför en självklar utgångspunkt. När det gäller solotranskriptioner har jag utgått från Wolf Marshalls bok *The Best of Pat Martino* (2003) som innehåller transkriptioner och analyser av ett antal solon. Utifrån dessa har jag valt ut delar som är relevanta för uppsatsens syfte, det vill säga fraser där Martino själv använder sig av sitt system. Jag har även tittat på Martinos instruktions-DVD:er *Creative Force Complete* (1989/2007) och *Quantum Guitar Complete* (2008) och därifrån hämtat kompletterande material till min analys. Instruktions-DVD:erna har inte bara fungerat som ett visuellt komplement till *Linear Expressions* (1983), utan innehåller även liveframträdanden av Martino själv som hjälpt mig att undersöka hur han faktiskt spelar i praktiken. Naturligtvis har jag även tagit del av Martinos omfattande diskografi. Förvisso finns det gott om exempel där Martino inte spelar exakt som han lär, men de är i detta sammanhang mindre viktiga. Jag har istället valt ut specifika fraser som särskilt tydligt illustrerar Martinos pedagogiska tankesätt. Här fanns det ett stort material att välja bland så att ta med alla exempel hade varit omöjligt av utrymmesskäl. Istället fokuserade jag på att välja ett antal exempel från olika låtar och tidsperioder, detta för att få en spridning i materialet:

- *Strings* från skivan *Strings!* (1967)
- *The Great Stream* från skivan *Live!* (1972)
- *Road Song* från skivan *The Visit!* (1972)
- *Along Came Betty* från skivan *Consciousness* (1974)
- *Oleo* från skivan *Live at Yoshi's* (2001)
- *Turnpike* från instruktions-DVD:n *Quantum Guitar Complete* (2008)

De kognitiva aspekterna av inläring är relevanta för uppsatsens syfte eftersom jag argumenterar för att jazzimprovisation (det sammanhang som Martinos system uppstått ur) bygger på ett grundligt övande. Det blev därför intressant att titta närmare på hur övande och

inläring befästs rent kognitivt med utgångspunkt i Bruners inlärningsfaser. Här utgick jag från relevant och uppdaterad musikpedagogisk litteratur (huvudsakligen Anna-Lena Kempe & Tore West, 2010, Anna Linge, 2013 och Robert Schenck, 2000) som bland annat behandlar den så kallade schemateorin, konvergent/divergent tänkande och olika typer av övningsmetoder. Detta utgör med andra ord uppsatsens teoretiska grund. Här används även kompletterande material, bland annat refererar jag till Fredrik Ullén som är professor i kognitiv neurovetenskap och i sin forskning undersöker vad som händer i hjärnan vid musicerande. Ullén är dessutom själv aktiv konsertpianist och har därför förmågan att förklara dessa fenomen utifrån två olika perspektiv. Den neurologiska kompetens som Ullén ger uttryck för är att betrakta som en hjälpteori för att ytterligare stärka de argument jag för fram gällande mekanismerna bakom kognitiv inläring.

Jazzimprovisation finns det en uppsjö av tankar om hos musiker som själva använder det. På vetenskaplig nivå har jag använt mig av två huvudsakliga källor, nämligen Bjørn Alterhaug (2004) och Guro Gravem Johansen (2013). Alterhaug undersöker jazzimprovisation i relation till kreativitet och ser det som ett slags ”meta-lärande”, ett pedagogiskt verktyg som kan användas inom många olika kontexter och som avspeglas i människans sätt att kommunicera och förhålla sig till sin omgivning. Johansens artikel, å andra sidan, fokuserar enbart på jazzimprovisation som en musikalisk strategi i jazzstudenters instrumentalspel och analyserar deras sätt att lyssna och härma och, i slutändan, göra något eget. De varierande tankesätt kring improvisation som dessa båda källor ger uttryck för gjorde också att jag kunde ta mig an fenomenet improvisation utifrån olika infallsvinklar, vilket jag tror berikar den diskussion jag för här.

Stor del av den musikpedagogiska forskning som jag tagit del av fokuserar på faktorer som berör den faktiska undervisningssituationen eller på annat sätt relaterar till den. Kempe och West (2010) exempelvis, är intresserade av meningsskapande aktivitet i en social miljö. Linge utgår även hon från vad hon kallar ett ”musikaliskt klassrum” (Linge, 2013, s. 14) och lyfter fram lärarens roll. I min initiala litteraturgenomgång fann jag även att mycket som skrivits inom en musikpedagogisk diskurs i Sverige tar avstamp i eller relaterar till en specifik skol- eller läroplansdiskussion. Även om jag till viss del går in på lärarens roll och undervisningssituationen mer generellt i min diskussion, fokuserar jag inte alls på det skoldidaktiska området. När det sedan gäller gitarrundervisning mera specifikt har det varit svårt att hitta relevant vetenskaplig forskning. Jag har hittat en jämförbar uppsats på kandidatnivå som undersöker jazzgitarristen Wes Montgomerys förhållningssätt till greppbrädan. Där låg dock fokus på att kontrollera hur ofta Montgomery spelade på ett visst ställe på greppbrädan, det vill säga ett slags kvantitativt angreppssätt vilket väsentligen skiljer sig från den metod jag använder här.

Jag har även funnit att många utgår från intervjuer och enkäter och använder kvantitativ metod. Jag har istället valt att ta avstamp i en musikteoretisk grund för att kunna analysera Martinos säregna sätt att organisera gitarrens greppbräda på. Detta kombinerar jag med ett mera renodlat kunskapsperspektiv, där fokus ligger på kognitiva inlärningsmekanismer, vilket jag hoppas kan bidra med nya pedagogiska infallsvinklar i relation till gitarrundervisning i stort. På detta vis analyseras och utvärderas med andra ord Martinos system utifrån ett musikpedagogiskt och inläringsteoretiskt perspektiv som vilar på vetenskaplig grund. När det gäller Martino har jag bara hittat en vetenskaplig artikel som behandlar hans pedagogiska tankesätt, men den har en helt annan utgångspunkt än min uppsats då den undersöker Martinos system utifrån ett neo-Riemannskt perspektiv (Guy Capuzzo, 2006). Denna artikel var intressant att ta del, men är inte relevant för uppsatsens syfte. När det gäller CAGED-

systemet är det redan ett vedertaget system inom gitarrundervisning så där finns det betydligt mer material att tillgå. Dessutom hade jag själv redan stor förförståelse för denna metod. Anledningen till att jag valde att främst utgå från *Fretboard Logic* (Edwards, 1983) i min beskrivning av CAGED är att det är en tidig källa som dessutom är mycket illustrativ och grundlig i sin redogörelse för systemet. Att jag även inkluderar Joe Pass i detta sammanhang ger en kompletterande bild av systemet, då han var en framstående jazzgitarrist som på ett tidigt stadium använde det i sitt gitarrspel.

4.3 Genomförande

Genomförandet av denna uppsats har rört sig på flera plan. Litteraturgenomgången var tidskrävande, men absolut nödvändig då jag förankrar de slutsatser jag drar av mitt resultat i en kunskapsteoretisk diskurs. När det gäller Martinos pedagogiska system har jag utöver en närläsning av *Linear Expressions* (1983) även omsorgsfullt gått igenom det material som finns att tillgå i form av instruktions-DVD:er, böcker, artiklar och skivinspelningar.¹ När det kommer till solotranskriptioner gick jag igenom alla solon jag hade tillgång till i skriftlig form (Marshall, 2003) för att sedan jämföra dem med originalinspelningarna för att kontrollera att notbilden stämde överens med det som Martino faktiskt spelar. Här hade jag stor hjälp av dataprogrammet Capo, där man kan lägga in ett solo för att sedan loopa valda delar och sakta ned dessa.² Nästa steg blev att identifiera de passager som kunde vara av värde för uppsatsens syfte, det vill säga att sälla bland materialet.

För att kunna analysera Martinos system i detalj och testa hans idéer i praktiken har det även varit nödvändigt att själv lära mig hans system. Genom att internalisera de strategier som Martino förespråkar har jag kunnat dra slutsatser utifrån min egen inlärning och jag har även satt systemet på prov i olika sammanhang. Jag har bland annat testat hans system genom att göra en etyd över den svårmanövrerade ackordföljden i jazzklassikern *Giant Steps* (se bilaga 2). Jag har även börjat använda mollkonvertering vid improvisation över jazzstandard-låtar. I det sammanhanget har jag använt mig av dataprogrammet iReal Pro³ för att kunna öva med ackompanjemang (trummor, bas piano) i bakgrunden, vilket gör att man kan höra den harmoniska kontexten vid mollkonvertering. I det programmet finns en databas med hundratals låtar inom framför allt jazzgenren och jag kan där välja att spela till delar av eller hela låtar i olika tempon och tonarter. Även om detta program naturligtvis inte är ett fullgott substitut för att spela tillsammans med andra musiker, inte minst då man går miste om interaktionen, är det ett bra komplement vid övning på egen hand.

4.4 Analysmetod

Jag utgår från min egen förförståelse av CAGED-systemet och använder det som ett slags måttstock att testa Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem gentemot, då CAGED är ett betydligt mer vedertaget system inom gitarrundervisning. Min analysmetod bygger därför på en noggrann redogörelse för de två olika systemen att organisera greppbrädan på som sedan utmynnar i en komparativ diskussion dem emellan, med fokus på de pedagogiska implikationerna med Martinos pedagogiska system och hur det kan fungera som komplement eller ersättning till CAGED-systemet inom gitarrundervisning. Kriterier jag har utgått från i denna diskussion är:

- Tillämpning

¹ För en lista över granskade skivinspelningar, se Bilaga 1. Övrigt är specificerat i källförteckningen.

² Capo, version 3.0.3 (300.39.0), utgivet av SuperMegaUltraGroovy (2009-2013).

³ iReal Pro, version 5.0.6 (6681), utgivet av Technimo LLC.

- Användarvänlighet
- Grad av förkunskaper

Något som var viktigt för mig redan från början var att jag ville presentera mitt material i figurer. Figurerna fungerar som ett komplement till texten och förtydligar de beskrivande delarna av uppsatsen. De figurer som illustrerar Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem utgår från redan befintliga notexempel, medan jag kunnat förhålla mig mera självständigt till CAGED-systemet och där hittat på egna övningsexempel. Samtliga figurer har jag gjort själv, med hjälp av notskrivningsprogrammen Guitar Pro⁴ och Neck Diagrams.⁵

⁴ GuitarPro, version 6.1.6 r11621 (02/12/14), utgivet av Arobas Music (1997-2014).

⁵ Neck Diagrams, version 1.9.1, utgivet av Digital Software Technology Limited (2008-2014).

5 Bakgrund

I detta kapitel redogör jag inledningsvis i korta drag för Martinos liv och karriär för att sedan presentera de två olika sätt att organisera gitarrens greppbräda på som CAGED-systemet respektive Martinos system representerar. Efter detta följer en litteraturgenomgång som tar avstamp i Jerome Bruners inlärningsfaser (Bruner, 1960). Här diskuteras de kognitiva mekanismerna bakom övande och inläring, först och främst vad gäller motoriska färdigheter, bland annat med stöd av Kempe och West (2010) och den så kallade schemateorin. Detta sätts därefter i relation till improvisation och ”lyssna och härma” som inlärningsprocess.

5.1 Kort om Pat Martino

Pat Martino (född 1944 i Philadelphia, USA, under namnet Pat Azzara) är en framstående jazzgitarrist som påbörjade sin karriär på 60-talet inom framför allt hard bop-genren. Han hade samma lärare som saxofonvirtuosen John Coltrane och spelade tidigt med olika orgeltrios (orgel, gitarr, trummor) i Harlem. Under 60- och 70-talen släppte han en rad inflytelserika soloskivor. Hans spelstil karaktäriseras av långa, svepande åttondels- och sextondelsfraser och en mörk och tydligt definierad ton som delvis är resultatet av ovanligt tjocka strängar och ett hårt anslag (www.patmartino.com). Synnerligen intressant i sammanhanget är även Martinos storartade comeback efter en svårartad hjärnskada (arteriovenösa missbildningar i hjärnan) som vid 36 års ålder resulterade i att han miste stora delar av sina gitarrkunskaper efter en nödvändig operation. Martino tvingades att successivt lära sig att spela gitarr på nytt och nådde slutligen en jämförbar nivå med den han befann sig på före operationen (Martino, 2011, ss. 77-79).

Martino drabbades redan som barn av ett slags epileptiska anfall, vilka kom att feldiagnostiseras, bland annat som psykisk sjukdom. I sista stund fick han rätt diagnos (läkarna gav honom två timmar att leva när de upptäckte graden av missbildningarna) och 1980 genomgick han alltså en livsnödvändig operation som gjorde att han drabbades av minnesförlust. Martino ställdes nu inför utmaningen att på nytt behöva förvärva kunskaper i ett instrument som han tidigare bemästrat. Hela första året efter operationen befann sig Martino i ett zombieliknande tillstånd och hans pappa försökte desperat hjälpa honom att minnas genom att spela upp hans gamla skivor för honom. Martino själv beskriver det som att förmågan att spela gitarr fanns kvar inom honom latent, men att han inte kunde identifiera sig med den gitarrist som han en gång var (Martino, 2011, ss. 77-79). Så småningom hittade han dock tillbaka till gitarren, då den tillgodosåg ett känslomässigt behov och fick honom att glömma smärtorna: ”Finally, the conditions that began to take their toll upon me were so jagged and so negative and so overwhelming that the guitar became the medication once again, a place to reside within and lose myself within, like it had been the first time” (Martino, 2011, s. 78). Efter en tid började även muskelminnet återvända. Värt att notera är att det inlärningsmaterial som Martino själv producerat tillkom efter operationen. Aktivitetszonerna och hans sätt att tänka i moll hade han förvisso redan använt sig av även innan operationen, men systemen vidareutvecklades och förtydligades ytterligare då han själv använde dem för att hitta tillbaka till sin gamla form som gitarrist (Martino, 2011). De pedagogiska intentionerna bakom dessa system blev tydliga i och med publiceringen av boken *Linear Expressions* som gavs ut 1983.

5.2 Två olika sätt att organisera greppbrädan

Gitarren är ett komplext instrument på så sätt att en ton kan spelas på flera olika ställen på halsen. På pianot till exempel, som även det är ett polyfoniskt instrument, finns inte denna möjlighet. Denna komplexitet försvårar vid såväl notläsning som improvisation. Dessutom

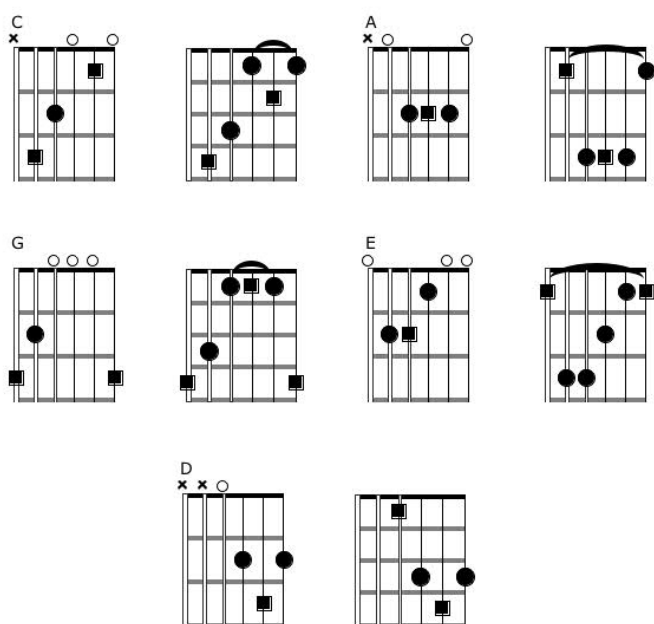
har det musikteoretiska fundamentet till mångt och mycket sin utgångspunkt i pianot med sina svarta och vita tangenter, vars motsvarighet gitarren saknar. Skickliga gitarrister kan spela vad de vill var som helst på halsen i alla olika tonarter, men för en nybörjare kan själva greppbrädans uppbyggnad upplevas som förvirrande eller rentav oförståelig. För att förenkla vid inlärning har det med tiden utvecklats olika sätt att organisera gitarrhalsen på, det vill säga försök att systematisera greppbrädan.

5.2.1 Beskrivning av CAGED-systemet

CAGED-systemet utgår från de fem första ackorden som de flesta nybörjare får lära sig, det vill säga C, A, G, E, D, och underlättar på ett logiskt sätt för gitarrister vid såväl melodispel som ackompanjemang. Självt kom jag tidigt i kontakt med så kallade skalboxar (dvs när man stannar kvar på ett ställe på greppbrädan och spelar en skala vertikalt istället för horisontellt), som det vanligtvis finns fem av för varje skala, vilka tillsammans täcker hela greppbrädan. Det var först långt senare då jag hörde talas om CAGED-systemet som jag förstod att det var själva grunden och förklaringen till alla dessa boxar som jag hade lärt mig.

Det är oklart när CAGED-systemet uppfanns eller upptäcktes men på det tidiga 1970-talet började, till synes oberoende av varandra, Joe Pass och Bill Edwards använda sig av CAGED i sitt gitarrspel och sin undervisning (Stone samt Edwards, 1983, s. vii). Det är idag omåttligt populärt och används som standard på ett flertal musikskolor med Berklee⁶ och GIT⁷ som representativa exempel. Systemet har som grund de fem ackord som är bland de första som de flesta nybörjargitarrister får lära sig, nämligen C, A, G, E och D. Dessa fem fundamentala ackordstrukturer kan betraktas som hörnstenar i upptäckten av greppbrädans inneboende logik och struktur (Edwards, 1983, s. 1). Efter att dessa har lärts in är nästa steg att göra ackorden flyttbara så att de kan beskrivas som former i andra positioner. Detta görs genom en pekfingerbarré som ersätter de lösa strängarna när ackordet flyttas upp längs halsen (Edwards, 1983, s 2-4), se figur 1.

Figur 1

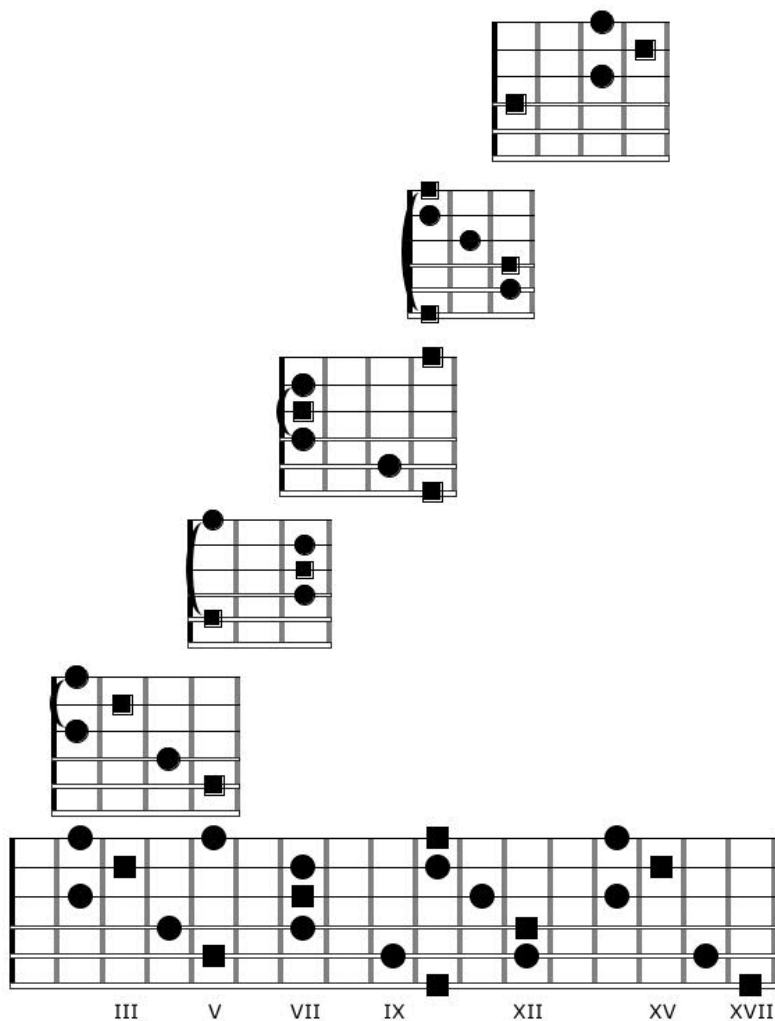


⁶ Berklee College of Music i Boston, USA.

⁷ Guitar Institute of Technology (GIT) vid Musicians Institute i Los Angeles, USA.

När de fem grundläggande ackordformerna arrangeras i en följd längs greppbrädan, i en och samma tonart, skapar de ett kontinuerligt CAGED-mönster som hjälper gitarristen att hitta rätt i alla lägen. Där den ena formen slutar tar den andra vid och sekvensen är konstant, det vill säga form D kommer alltid efter form E som föregås av form G, oavsett tonart (Edwards, 1983, s. 5), se figur 2.

Figur 2

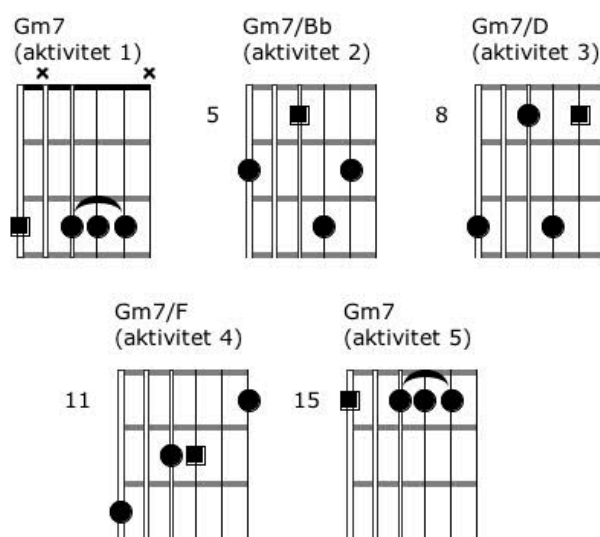


5.2.2 Beskrivning av Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem

Ett alternativ till det inom gitarrpedagogiken relativt vedertagna CAGED-systemet är gitarristen Pat Martinos sätt att dela upp greppbrädan på, vad jag här kommer att kalla aktivitetszoner eller aktiviteter. Kortfattat går det ut på att, precis som i CAGED-systemet, dela in halsen i fem sektioner eller zoner som delvis överlappar varandra. Till skillnad från CAGED-systemet som alltså utgår från grundackorden C, A, G, E och D i öppet läge utgår Martino istället från inversioner av mollseptimackord för sitt system, vilket också är intimt förbundet med hans koncept ”conversion to minor” eller mollkonvertering. Detta

överlagringskoncept syftar till att förenkla för gitarristen vid improvisationsspel genom att fokusera på mönster härledda från moll även vid andra klangtyper som till exempel dominantseptimackord (Martino, 1983). Med överlagring menas således i det här fallet hur Martino exempelvis väljer att spela Dm över G7. Det mest uppenbara vore istället att spela G mixolydisk över G7 (G-A-B-C-D-E-F) som innehåller exakt samma toner som D dorisk, men eftersom grundtonen har flyttats till D skapas istället en mollskala med stor sext (D-E-F-G-A-B-C). En sådan överlagring resulterar alltså ofta i samma tonmaterial. Det viktiga är med andra ord inte nödvändigtvis vilka *toner* som spelas utan den *tanke* och *organisation* som ligger bakom spelsättet. Figur 3 visar hur Martino binder sina aktivitetszoner till inversioner av mollseptimackord.

Figur 3



Figur 4 visar hur aktivitetszonerna associeras med och inkluderar melodiska fraser i moll.

Figur 4

Gm7(activity 1)

Measures 1-6 of Gm7(activity 1) in 4/4 time. The melody starts with a Gm7 chord (Bb, D, F, Ab) and moves through various intervals. The guitar TAB shows fretting on strings 3, 4, 5, and 6.

Gm7/Bb(activity 2)

Measures 7-12 of Gm7/Bb(activity 2) in 4/4 time. The melody continues with a Gm7/Bb chord (Bb, D, F, Ab) and includes a Bb note. The guitar TAB shows fretting on strings 6, 7, 8, and 9.

Gm7/D(activity 3)

Measures 13-19 of Gm7/D(activity 3) in 4/4 time. The melody continues with a Gm7/D chord (Bb, D, F, Ab) and includes a D note. The guitar TAB shows fretting on strings 8, 9, 10, and 11.

Figur 4 forts.

Gm7/F(activity 4)

20 21 22 23

T 11 12 10 11-13 12-10 13-11

A 12 10 11-12 10 9-11-12 10

B 13 10-12 9-12-10-12-13 11-12 10 12 9-11-12 10 -11-13 10-13-12-10 13-11

24 25 26

T 10-11-10 12-10 12-10 13

A 12 10 12 13 12 11 12 10 12 13 10

B 13 10 (10)

Gm7(activity 5)

27 28 29

T 15 15 13-15 13-17-15

A 15 15 12-15 12-13 12-15 14 12-14-15 13-15

B 15 15 12-15 12-13 12-15 14 12-14-15 13-15

30 31 32

T 13 15-13 15-14 13-14 12 15-14-12 15-12-13-15 12-15-13-15

A 13 15-13 15-14 13-14 12 15-14-12 15-12-13-15 12-15-13-15

B 13 15-13 15-14 13-14 12 15-14-12 15-12-13-15 12-15-13-15

Figur 4 är transkriberad utifrån Pat Martinos *Linear Expressions* (1983), ss. 11-15.

5.3 Första fasen: Förvärvandet av ny kunskap

5.3.1 Övning skapar automatiserade scheman

Anna-Lena Claesson och Tore West lyfter i sin diskussion kring kunskapsbegreppet fram strukturerna bakom vår kunskap, vilka organiseras i olika typer av scheman med vars hjälp vi kan skapa ordning bland våra sinnesintryck så att det bildas mönster eller vanor (Claesson & West, 1996, ss. 54-55). Det finns olika typer av scheman, men de som är mest värdefulla vid just instrumentalspel är kognitiva och motoriska scheman. Medan kognitiva scheman handlar om en slags inre representation, till exempel att kunna höra musiken inom sig eller tolka en notbild, har motoriska scheman att göra med de rent fysiska aspekterna av att kunna spela ett instrument, till exempel att arbeta in en viss teknik genom muskelminnet (Kempe & West, 2010, ss. 88-9). För att fungera automatiskt måste scheman internaliseras, det vill säga införlivas genom övning: ”Schemautvecklingen är naturligtvis en av orsakerna till att musiker behöver öva mycket för att befästa allt mer komplexa motoriska mönster” (Kempe & West, 2010, s. 90). Vikten av att öva när man vill lära sig att behärska ett instrument kan således inte nog understrykas. Enligt Susan Hallam går vissa forskare till och med så långt som att hävda

att det är i vilken utsträckning vi övar och inget annat som avgör hur skickliga musiker vi förmår bli. Denna hållning är emellertid inte oomtvistad (Hallam, 2001, s. 70). Klart är dock att övning är ett centralt moment vid instrumentalspel som inte kan förbigås.

I detta sammanhang lyfter Joakim Zelmerlöw även fram motivationen som avgörande för de kunskaper vi förmår ta in, både vad gäller målet vi försöker nå och den koncentration som krävs för att nå dit (Zelmerlöw, 2009, s. 2). Hur länge eleven kan koncentrera sig varierar naturligtvis, men forskarna tycks vara överens om att det är viktigare med kvalitet än kvantitet när det gäller instrumentalövning. Hellre ett kortare, fokuserat övningspass med hög motivation än långa pass där både kropp och ambition tar stryk (Zelmerlöw, 2009, ss. 17-18). Detta är något som även Robert Schenck framhåller då han menar att ett ofokuserat övande till och med kan göra mer skada än nytta (Schenck, 2000, ss. 189-191). Ullén ger oss en tänkbar förklaring till detta då han understryker att vila också är en viktig del av övning. Hjärnan fortsätter att lära in en viss rörelse flera timmar efter själva övningsfasen. Detta kallas konsolidering och under denna fas nås ”optimal kvalitet på den inlärd rörelsen utan ytterligare träning” (Ullén, 1999, ss. 26-27). Likt Zelmerlöw och Schenck belyser Ullén också vikten av att öva ekonomiskt och avslappnat. Andra faktorer som Ullén lyfter fram som väsentliga är att öva långsamt och precist och att montera isär svåra sekvenser i mindre delar (Gustafsson, 2008, s. 12).

Kempe och West (2010) beskriver mekanismerna som ligger bakom en automatisering av nya kunskaper på så sätt att när någon utfört en handling tillräckligt många gånger införlivas mönstret som ligger bakom handlingen i långtidsminnet. I och med detta frigörs även utrymme i arbetsminnet som behövs när vi lär oss nya saker. När ett schema väl blivit automatiserat kan med andra ord individen gå vidare och lära sig nya färdigheter. Scheman fungerar på detta sätt ackumulativt och musicerande i stort kan med andra ord sägas bygga på denna princip (Kempe & West, 2010, ss. 86-89). Som Ullén förklarar, innebär automatisering av kunskaper, eller scheman, att det går åt mindre hjärnkraft till att utföra aktiviteten ifråga. Motoriska färdigheter sitter dessutom i länge (Gustafsson, 2008, ss. 11-12, 15). Hallam lyfter fram ytterligare en effekt av den automatisering som övning resulterar i, nämligen att mer koncentration kan ägnas åt andra än rent tekniska aspekter av framförandet. Sådana aspekter är exempelvis att upprätta en relation till publiken och sina eventuella medmusiker (Hallam, 2001, ss. 70-1). Detta instämmer även Martino i, då han förklarar att alla seriösa elever investerar mycket övningstid i sitt instrument för att övervinna tekniska och fysiska hinder, med slutmålet att kunna fokusera mer på *vad* som spelas än *hur* det spelas: ”[T]he quality of the music is now the primary concern” (Martino, 1983, s. 5).

5.3.2 Stigar i snön (eller konsten att bygga en triumfbåge)

Schenck redogör för Dan Millmans illustrativa liknelse gällande övande: ”[D]e nervbanor du skapar när du lär dig ett nytt rörelsemönster är precis som stigar över ett snötäckt fält. Den vita mattan är ditt nervsystem; stigen är en nervbana, och den representerar ett speciellt rörelsemönster eller en speciell färdighet...” (Schenck, 2000, s. 170). När vi lär oss något nytt kan man alltså säga att vi trampar upp en ny stig i snötäcket och sedan tenderar vi att omedvetet följa den stigen, vare sig den är gynnsam för oss eller inte. Ju fler gånger vi går på stigen, desto djupare blir spåren. Har man då lärt sig på fel sätt från början blir det svårt att suddas ut det gamla spåret och skapa sig en ny stig. Millmans metafor bekräftas av Ullén som förklarar att:

När en rörelse repeteras får cellerna nya utskott, synapser, mellan de områden som aktiveras vid musicerande. De synapser som redan finns blir kraftigare och får effektivare förbindelser. Man ser anatomiska skillnader i hjärnan på en musiker vs en icke musiker, på grund av att cellerna bildat så

mycket nya utskott så att området i hjärnan för tex. händernas motorik är förstorat (Gustafsson, 2008, s. 12).

Ullén förklarar även faktorerna bakom varför det kan vara så svårt att lära om när man en gång har lärt sig fel. Här refererar han till ett begrepp som kallas interferens. I denna kontext innebär det att musikaliska passager som är mycket likartade kan ställa till det för hjärnan, då de kan störa varandra. Har vi genom upprepning lärt in en viss sekvens och sedan måste ändra en liten detalj i hur vi spelar sekvensen kan dessa olika sätt hamna för nära varandra i hjärnan och slå ut varandra (Gustafsson, 2008, ss. 13, 15). Därmed inte sagt att man ska vara rädd för att prova nya saker vid en inlärningsprocess. Som Schenck påpekar är misstag en naturlig del av att lära sig nya färdigheter (Schenck, 2000, s. 172). Man måste tillåta sig att gå vilse ibland. De potentiella fördelarna kan till och med överväga nackdelarna i det att man kan göra nya, oväntade musikaliska upptäckter (som vi ska se längre fram är detta också ett centralt tankesätt vid improvisation). Som ett alternativ till Millmans bild av kunskap som en successivt intrampad stig, liknar Zelmerlöow uppbyggnaden av instrumentalspelteknik vid att bygga en tegelmur. De första tegelstenarna är centrala, för om grunden är felkonstruerad faller hela bygget (Zelmerlöow, 2009, s. 64). Den eminente jazzgitarristen Jim Hall gör en liknande observation, fast i en improvisationskontext, då han tänker sig grunderna till varje potentiellt solo som byggstenar, i form av skalor, teknik, utrustning med mera. Av dessa fundament kan gitarristen bygga en mur eller kanske till och med en triumfbåge. Muren är lättare att bygga, men också tråkigare än bågen som dock närsomhelst riskerar att falla till marken i sin djärva konstruktion. Ett sådant risktagande är vad improvisatörer ägnar sig åt och detta, menar Hall, är essentiellt då det skänker innehåll och inre mening till musicerandet. Den korrekta skalan mot det korrekta ackordet är således bara en tänkbar aspekt av vad som kännetecknar ett bra solo (Hall, 1990 s. 47).

5.3.3 Konvergent/divergent förmåga

Som Linge är mån om att framhålla, bidrar instrumentalspel till en förbättrad problemlösningsförmåga i stort, det rör sig om en ”generell träning av kognitiv förmåga” (Linge, 2013, s. 53). Genom kontinuerligt övande internaliseras ett musikstycke, vilket utvecklar långtidsminnet, och på samma sätt har det omedelbara korrigerandet av något som man just spelat fel en positiv effekt på arbetsminnet. Linge refererar även till en forskningsstudie som visar att personer som i tidig ålder börjat spela ett instrument har ett mer utvecklat divergent och konvergent tänkande (Linge, 2013, ss. 53-54). Konvergent tänkande, förklarar Ullén, är ett slags konventionell intelligens, där det handlar om att hitta den korrekta lösningen på ett problem. Ett typexempel på hur man kan testa konvergent tänkande är genom att använda klassiska IQ-tester. Divergent tänkande, å andra sidan, handlar om en mera originell, kreativ förmåga. Ett sätt att testa divergent tänkande är att be en person komma på så många användningsområden som möjligt för exempelvis en säkerhetsnål. Det handlar alltså om att hitta så många tänkbara lösningar som möjligt på ett problem, det vill säga att vara iderik (Ullén, 2011). Överfört till den musikaliska kontext jag utforskar här, skulle man kunna säga att divergent tänkande är nödvändigt för det kreativa utforskandet i allmänhet och inom improvisation i synnerhet. Martinos sätt att genom substitution använda en mollfras över flera olika typer av ackord skulle kunna ses som ett exempel på ett divergent förhållningssätt.

5.3.4 Lärarens roll och individuella variationer

Schenk diskuterar även lärarens roll vid kunskapsförmedling och menar att det viktigaste är att läraren är en god musikalisk förebild (Schenck, 2000, s. 39). Att det inte är lärarens ord och förklaringar som väger tyngst i undervisningssituationen framhåller även Claesson och

West. Lärarens verbala instruktioner tar inte bort behovet av att eleven själv övar på sitt instrument och läraren kan inte heller öva åt eleven (Claesson & West, 1996, s. 51). Hur olika personer föredrar att lära sig varierar dock givetvis stort och även våra kunskapsorienterade scheman är individuella. På samma sätt som tidigare erfarenheter påverkar undervisningsmiljön, är våra internaliserade scheman uppbyggda på olika sätt: ”Vilka responser och scheman som individer utvecklar hänger samman med i vilka sociala, kulturella och känslomässiga miljöer dessa individer utvecklas och får sina erfarenheter” (Claesson & West, 1996, s. 55). Claesson och West spekulerar även i huruvida genetiska förklaringsmodeller kan ligga bakom till exempel motoriska färdigheter, men framhåller desto mer att individers bakgrund och grad av förförståelse påverkar läroprocessen, inte minst med tanke på att scheman fungerar hierarkiskt, det vill säga bygger vidare på tidigare förvärvat kunskap (Claesson & West, 1996, s. 58). Hallam föreslår även att elever kan anpassa sitt tillvägagångssätt för att anamma ny kunskap utefter undervisningsmiljön (Hallam, 2001, s. 65).

5.3.5 Hantverk eller mystik?

I en diskussion om synen på talang i relation till musikundervisning menar Kempe och West att det är felaktigt att uteslutande fokusera på begåvning när det gäller musikalisk framgång. Ett sådant antagande, menar de, förbiser det didaktiska perspektivet, där fokus istället ligger på det övande och de erfarenheter som möjliggjort framgången. Av samma anledning hävdar de även att det är olyckligt att föreställa sig vägen fram till musikalisk färdighet som ”något mystiskt och mytiskt, något som vi inte kan förstå, förutse, planera eller själva råda över.” De framhäver istället vikten av fakta som det didaktiska perspektivet kan ge (Kempe & West, 2010, s. 47). Martino, å andra sidan, menar att det finns en fara i att reducera musiken till ett rent hantverk, då vissa som han ser det essentiella kvaliteterna kan gå förlorade: ”Teaching music as a craft can be insulting to its true value, its mystique, its spiritualism. How can one reduce 'A Love Supreme' or 'Giant Steps' to nothing but a challenge for a technician?” (Martino, 2011, s. 113). En annan aspekt som Martino själv lyfter fram som särskilt viktig ur ett pedagogiskt perspektiv är att i en undervisningssituation utgå från ”här och nu” och försöka se bortom tidigare erfarenheter och konventioner (Martino, 2011, ss. 113-114). En liknande observation gör Kempe och West då de i samband med sina instrumentalundervisningsanalyser påpekar att människors tidigare erfarenheter bildar ett ”ramverk” som påverkar upplevelsen av nuet, vilket gör att det kan bli svårt att gå utanför normer och idéer om hur en undervisningssituation ska se ut. Detta gäller både elev och lärare (Kempe & West, 2010, s. 145). Martino föreslår även att musikundervisning tenderar att fokusera alltför mycket på ett uppsatt mål eller syfte som i sin tur utgår från elevens förutfattade meningar om vad han eller hon ämnar lära sig. Martino ifrågasätter därför ett undervisningssätt som börjar med frågan ”Why are you here?” och försöker flytta fokus till det som sker i nuet (Martino, 2011, ss. 113-114). Som jag tolkar det skulle Martinos inledande replik istället kunna vara ”Now you are here” och hur arbetar vi utifrån det på bästa sätt? ”Here and Now!” är för övrigt även passande nog titeln på Martinos självbiografi, ett motto som med andra ord kan sägas sammanfatta hans livsfilosofi i stort.

5.4 Andra fasen: Omvandling av kunskap

5.4.1 Improvisation – att implementera sina scheman och våga ta risker

Improvisation är en pedagogisk och musikalisk skattkista som kan öppnas av alla. Improvisationen är dessutom en sådan viktig del av i stort sett alla musikgenrer att det är förvånansvärt att den inte har en självklar och stor plats i all musikundervisning (Schenck, 2000, s. 247).

Improvisation är en företeelse som enligt Kempe och West kräver att musikern har internaliserat eller automatiserat flera olika sorters scheman, då improviserande kräver en mängd olika kunskaper, motoriska såväl som kognitiva (Kempe & West, 2010, s. 97). Till detta bör dock tilläggas att improvisation till sin natur även förutsätter spontanitet och ett visst mått av oförutsägbarhet. Som Alterhaug påpekar måste improvisatören vara beredd att se misstag som utmaningar att ta vara på, för att på så sätt våga bryta vanemönster (Alterhaug, 2004, s. 105). Åtminstone idiomatisk improvisation⁸ tycks alltså bygga på idén om att det är först när grunderna sitter som man kan tillåtas bryta mot dem. Vanligt förekommande inom improvisation är även tanken att man ska lära sig allt för att sedan, vid speltillfället, glömma bort det så att man kan förhålla sig fritt till musiken och bibehålla ett öppet sinne. Intressant i det sammanhanget är att olika områden i hjärnan är aktiva vid improvisation respektive återupprepning (Ullén, 2011). Alterhaug är också mån om att beskriva improvisation i termer av en process, snarare än en färdig produkt, och betonar graden av interaktion som genomsyrar improvisationsakten. Han understryker även gång på gång att spontanitet och intuition som improvisation bygger på kräver stor förberedelse i form av rigoröst övande (Alterhaug, 2004, s. 104). En liknande observation gör Derek Bailey då han framhåller att all improvisation förhåller sig till det redan kända, det vill säga kunskapsgrunden som improvisatören står på (Bailey, 1993, s. 142). Som en vidare förklaring till vad improvisation innebär refererar Alterhaug till Paul Berliner, vars definition lyder som följer:

Improvisation involves reworking pre-composed material and designs in relation to unanticipated ideas conceived, shaped, and transformed under the special conditions of performance, thereby adding unique features to every creation (Alterhaug, 2004, s. 106).

Det handlar med andra ord om att hitta en balans mellan inövade formler och oväntade infall som tillkommer och formas i stunden.

5.4.2 Lyssna och härma

Johansen förklarar att imitation eller härmande är en vanligt förekommande inlärningsprocess inom jazz. Jämfört med till exempel klassiskt skolade musiker, ägnar sig exempelvis jazzgitarrister i betydligt högre grad åt att lyssna och härma i en eller annan form. Som jag redan har varit inne på är motivation en viktig del av övande och Johansen refererar i detta hänseende till Berliner som föreslår att härmande av fraser som inläringsteknik kan vara mer meningsfullt och motiverande än ett skalbaserat övnings sätt, då detta ger en djupare förståelse för musiken (Johansen, 2013, s. 76). Denna diskussion kan med fördel relateras till Linges idé om att ”göra något till sitt eget” respektive att ”göra något eget”, där det första handlar om att internalisera kunskap, medan det senare är en kreativ process där man testat sig fram. Dessa två delar är centrala i hur Linge tänker sig en kreativ musikpedagogik som präglas av en balans mellan traditionell, teknisk kunskap och eget utforskande (Linge, 2013, ss. 130-31, 155-158). I en liknande anda, men kopplat till en jazzkontext, undersöker Johansen varför musiker använder imitation som en inlärningspraktik och hur de går tillväga för att inte anamma någon annans språk i alltför hög grad. En förklaring hon lyfter fram är viljan att få en djupare förståelse för en viss musikers uttryckssätt och omsättande av musikaliska idéer *samtidigt* som en viss teknik kan notas in. Vidare föreslår de musiker hon har intervjuat att eftersom de härmar flera olika individer blir det i slutändan alltid något eget som kommer ut när de improviserar själva, en vidareutveckling av den kunskap de inhämtat. En eventuell

⁸ En av auktoriteterna på området, gitarristen Derek Bailey, använder termen idiomatisk improvisation för att beteckna improvisation inom en viss genre såsom jazz eller barock, medan icke-idiomatisk eller fri improvisation inte är knuten till någon sådan kategori (Bailey, 1993, s. xi-xii).

”fara” med att lyssna och härma tycks således endast uppstå om man ägnar sig uteslutande åt att kopiera *en* persons musikaliska stil och använder sig av ”ready-mades” (det vill säga att lyfta en fras från någon annan och använda den på exakt samma sätt i sitt eget spel), vilket Johansens respondenter inte ansåg sig göra (Johansen, 2013, ss. 77-80, 83-84).

6 Resultat

I föreliggande kapitel presenteras resultatet av undersökningen. Detta inkluderar analyser av CAGED-systemet och Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem samt en redogörelse för de pedagogiska för- och nackdelarna med att använda Martinos system.

6.1 Analys av CAGED-systemet

I praktiken kan CAGED ses som ett stilistiskt oberoende operativsystem för gitarren. Detta kan fyllas med olika program i form av musikaliskt innehåll som skalor, arpeggion och melodier. Formerna bildar ett rutnät som täcker hela halsen och underlättar orienteringen vid alla typer av gitarrspel. Joe Pass använde CAGED just som underlag för fem olika skalfingersättningar i sina improvisationer och visade även på hur enkelt systemet kan anpassas till mollackord och mollskalor genom att sänka tersen i varje form (Pass, 1997, ss. 34-35).

Jag har själv goda erfarenheter av systemet, både som utövare och pedagog. För mig personligen försvann halsens alla okända delar när jag metodiskt började öva enligt CAGED. Jag använder grundackorden som referensackord, det vill säga jag spelar dem aldrig men de finns i bakhuvudet som en karta över greppbrädan och kan hjälpa till vid positions- och/eller tonartsbyten. Dessa referensackord kan fyllas med vilket innehåll som helst. Som ett konkret exempel kan jag ta en kort melodisk fras och koppla ihop den med ett referensackord (figur 5).

Figur 5

The image shows a musical score for a guitar exercise. It consists of a treble clef staff and a bass staff. The treble staff is in 4/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, and a quarter note B. The bass staff has fingerings: 5, 4, 5, 6, 4, 5, 6, 3, 6, 5, 6, 3. The bass line is labeled 'T', 'A', and 'B'.

Först spelas alltså referensackordet, sedan frasen som ska kopplas till det och till sist referensackordet igen. Detta för att häfta ihop de båda såväl visuellt som auditivt, vilket förstärker kopplingen och gör det lättare att minnas frasen. Nästa steg blir att flytta frasen med sin tillhörande form till olika tonarter och efter tillräckligt många upprepningar blir frasen automatisk och tonartsbyten enkla att genomföra (figur 6).

Figur 6

The image displays three musical staves, each representing a different chord form in D form. Each staff consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature, and a corresponding guitar tablature staff below it. The tablature staff is divided into two measures.

- Staff 1: F (iD form)**
The treble staff shows a sequence of notes: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). The tablature shows fingerings: 5-6-5-4-5-6-4 in the first measure and 5-6-3-6-5 in the second measure.
- Staff 2: Bb (iD form)**
The treble staff shows a sequence of notes: Bb3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), Eb4 (quarter), F4 (quarter), Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb3 (quarter). The tablature shows fingerings: 10-11-10-9-10-11-9 in the first measure and 10-11-8-11-10 in the second measure.
- Staff 3: Eb (iD form)**
The treble staff shows a sequence of notes: Eb3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), Ab3 (quarter), Bb3 (quarter), Ab3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), Eb3 (quarter). The tablature shows fingerings: 3-4-3-2-3-4-2 in the first measure and 3-4-1-4-3 in the second measure. The text "och så vidare..." is written to the right of the staff.

Efter detta introduceras en ny form i taget för samma fras. Så här ser det ut när frasen spelas i alla former över hela greppbrädan (figur 7).

Figur 7

Figure 7 displays five forms of the F chord in a 4/4 time signature, each with a treble clef staff showing a melody and a bass staff showing fingerings for Treble (T), Alto (A), and Bass (B) positions.

- F(iD form):** Treble clef, 4/4 time. Melody: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Bass: T (5), A (6), B (3) | 5-4-5-6-4 | 5-6-3-6 | 5-6-5-3.
- F(iC form):** Treble clef, 4/4 time. Melody: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Bass: T (5), A (6), B (8) | 5-4-5-6-4 | 5-6-7-6 | 5-6-7-6 | 5-6-7-6.
- F(iA form):** Treble clef, 4/4 time. Melody: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Bass: T (8), A (10), B (10) | 8-9-10-10 | 8-9-10-10 | 8-9-10-10 | 8-9-10-10.
- F(iG form):** Treble clef, 4/4 time. Melody: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Bass: T (13), A (10), B (12) | 13-10-10-13 | 14-10-10 | 13-10-10-13 | 13-10-10-13.
- F(iE form):** Treble clef, 4/4 time. Melody: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Bass: T (13), A (15), B (13) | 13-15-13-15 | 14-15-12-15 | 13-15-13-15 | 13-15-13-15.

När man lärt sig behärska alla fem former inom en och samma tonart är nästa steg att återigen öva tonartsbyten men den här gången med alla former. Här uppstår det formscheman eller cykler som är oberoende av vilken tonart som startar förloppet. Kvintcirkeln med utgångspunkt i F (C form) har följande schema: F (C form) - Bb (E form) - Eb (A form) - Ab (D form) - Db (G form) - Gb (C form) - B (E form) - E (A form) - A (D form) - D (G form) - G (C form) - C (E form) - F (A form). Formschemat är alltså C, E, A, D, G och en kvintcirkel som börjar på F (C form) slutar på F (A form) och fortsätter vi därifrån hamnar vi på F (G form) och så vidare. Naturligtvis spelas referensackorden bara under en inlärningsperiod för att sedan finnas i bakhuvudet som en inre audiovisuell referens (figur 8).

Figur 8

Figure 8 displays the F(iC form) chord in a 4/4 time signature, with a treble clef staff showing a melody and a bass staff showing fingerings for Treble (T), Alto (A), and Bass (B) positions.

- F(iC form):** Treble clef, 4/4 time. Melody: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Bass: T (5), A (6), B (8) | 5-4-5-6-4 | 5-6-7-6 | 5-6-7-6 | 5-6-7-6.

Figur 8 forts.

B \flat (iE form) **E \flat (iA form)**

A \flat (iD form) **D \flat (iG form)**

G \flat (iC form) **B (iE form)**

E (iA form) **A (iD form)**

D (iG form) **G (iC form)**

C (iE form) **F (iA form)** och så vidare...

CAGED är alltså ett logiskt och förutsägbart system som hjälper gitarristen att kartlägga halsen utan att för den sakens skull märkbart påverka spelstilen. Det är med andra ord ingen som märker om du har CAGED i bakhuvudet eller inte när du spelar.

6.2 Analys av Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem

I början av *Linear Expressions* förklarar Martino själv sitt tillvägagångssätt genom att först visa de traditionella sätten att manövrera en II-V-I, det vill säga en två-fem-etta. Detta är en vanlig kadens inom jazz och precis som i kadensen IV-V-I uttrycker funktionerna subdominant-dominant-tonika. I C dur, till exempel, blir det Dm7-G7-Cmaj7. Varje ackord brukar associeras med sin individuella skala. Ett vanligt grundläggande tillvägagångssätt blir då att tänka D dorisk över Dm7, G mixolydisk över G7 samt C dur eller jonisk över Cmaj7 (värt att notera är att alla dessa skalor innehåller exakt samma toner, det vill säga C dur-skalans toner). Detta förhållningssätt anser Martino vara onödigt krångligt och föreslår därför ett enklare system som uteslutande använder former i moll. I det här fallet blir det då D moll över både Dm7 och G7 och A moll över Cmaj7. Varje ackordtyp kan med andra ord härledas till moll genom en substitutionsprincip som tillåter gitarristen att mollkonvertera, det vill säga enbart spela fraser av molltyp (Martino, 1983, s. 2). I exemplet nedan spelar Martino E moll-fraser över A7. Observera att Martinos tankesätt inte påverkar själva tonerna, vilka kan sägas vara typiska för ackordtypen. Det är framför allt förhållningssättet som är annorlunda (figur 9).

Figur 9

Strings (3:02)
E moll över A7

Figur 9 är transkriberad utifrån Wolf Marshalls *The Best of Pat Martino: A Step-By-Step Breakdown of the Guitar Styles and Techniques of a Modern Jazz Legend* (2003), ss. 21-22 (takt 51-54). Låten *Strings* finns med på skivan *Strings!* från 1967.

Martino delar upp sin bok *Linear Expressions* i fyra på varandra följande faser. I fas 1 behandlas inversioner och aktiviteter i en tonart (horisontell rörelse). Här introducerar Martino materialet och förklarar Gm7 i alla inversioner samt visar diagram på sina föreslagna läggningar för referensackorden. Han fortsätter sedan med att associera dessa med linjära fraser, eller aktiviteter som han kallar det, som visas i noter och diagram.

Varje enskild aktivitet täcker alla sex strängar i en position och går från låga E-strängen till höga E-strängen och tillbaka. Då vi endast har fyra inversioner av Gm7 men fem olika aktiviteter delar aktivitet 1 och 5 samma ackordinversion och har samma inledningston. De befinner sig dock i olika lägen på gitarrens greppbräda eftersom aktivitet 1 börjar med pek fingret och aktivitet 5 med lill fingret. Fas 1 börjar och slutar med skaldiagram som associerar den rena mollskalan med ackorddiagrammen (Martino, 1983, ss. 6-16). Detta är dock något missvisande eftersom själva aktiviteterna snarast kan sägas vara doriska till sin natur, det vill säga en mollskala med stor sext (även om Martino själv inte skulle analysera det på det viset).

I fas 2 ägnar sig Martino åt inversioner och aktiviteter i alla tolv tonarter (vertikal rörelse). Här transponeras alltså aktiviteterna eller frasformerna samt de fyra ackordinversionerna till alla tonarter. Här rekommenderar Martino att spela ackordinversionen först för att stärka kopplingen till den tillhörande aktiviteten (vilket följer samma pedagogiska modell som jag visade i figur 3-6 i samband med CAGED-systemet). Martino modulerar upp kromatiskt, men stannar kvar i ungefär samma region på greppbrädan genom att byta aktivitetsformer när det är lämpligt (Martino, 1983, ss. 17-28), vilket kan jämföras med exemplet i figur 6 ovan. Även i fas 3 modulerar Martino mellan alla olika tonarter och byter vid behov aktiviteter för att stanna kvar i ungefär samma halsregion (horisontell och vertikal rörelse). Skillnaden jämfört med fas 2 är att istället för att spela varje aktivitet över alla sex strängar gör han tio långa frasstudier i etydform där varje aktivitetszon får två etyder med olika modulationsmönster. Här spelar han inga referensackord, utan dessa etyder demonstrerar på ett praktiskt sätt hur aktiviteterna kan sammankopplas i mer verklighetstroga situationer (Martino, 1983, ss. 29-50). Referensackorden bör dock finnas i bakhuvudet vid det här laget. Eleven bör inte fortsätta framåt utan att behärska innehållet i respektive fas.

I fas 4, slutligen, handlar det om applicering genom substitution och reduktion.⁹ Efter att aktiviteterna har inpräntats ordentligt går Martino här till slut in på själva mollkonverteringsprincipen. Han exemplifierar med den egna kompositionen *Nadine* och presenterar ett fempunktsschema för instudering. Först ska eleven lära sig låten i originalformen för att sedan applicera mollsubstitution, bland annat genom att noggrant studera det exempel solo som finns inkluderat i boken. Till sist ska eleven göra en egen mollkonverteringsetyd över ackordföljden. Han rekommenderar också en liknande procedur på olika standardlåtar som *Stella by Starlight* och *All the Things You Are*. Viktigt att betona är att Martino påpekar att vissa substitutioner innehåller dissonanser och att harmoniska krokar kan uppstå om systemet används alltför lättvindigt, utan den rätta förståelsen. Erfarenhet och allmänmusikalisk träning är givetvis ett måste för att kunna skapa passande och meningsfulla fraser och detta gäller förstås alla improvisationsmetoder (Martino, 1983, ss. 51-62).

Sammanfattningsvis några exempel på vanliga mollkonverteringar:

Modell 1: Cmaj7 = A moll

Modell 2: C7 = G moll

Modell 3: C7 alt. = Db moll

Modell 4: Cm7b5 = Eb moll

⁹ Martino tycks ibland använda termerna substitution och reduktion utan urskilning. Som jag tolkar det verkar reduktion generellt stå för förenkling, medan substitution är en slags överlagringsprincip, se t ex figur 9.

Figur 11

Oleo (1:14)
Db moll över C7

T
A
B

Figur 11 är transkriberad utifrån Wolf Marshalls *The Best of Pat Martino: A Step-By-Step Breakdown of the Guitar Styles and Techniques of a Modern Jazz Legend* (2003), s. 88 (takt 20-22). Låten *Oleo* finns med på skivan *Live at Yoshi's* från 2001.

Figur 12 demonstrerar hur Martino använder mollkonvertering över ett maj7 ackord genom att utnyttja dess parallella molltonart (i enlighet med Modell 1), i det här fallet en C moll-fras över ett Eb maj7. Frasen börjar i aktivitet 1 för att i takt två landa i aktivitet 5.

Figur 12

Turnpike (1:53)
C moll över Ebmaj7

T
A
B

Figur 12 är transkriberad utifrån Pat Martinos instruktions-DVD *Quantum Guitar*.

I figur 13 spelar Martino en G moll-fras i aktivitet 1 över ett Em7(b5)-ackord (i enlighet med Modell 4). Tonen F# som är majsjuan i G moll blir till en stor nia över Em7(b5), vilket är vanligt i jazzsammanhang.

Figur 13

Along Came Betty (2:41)
G moll över Em7b5

Em7(b5)

1 2

T
A
B

Figur 13 är transkriberad utifrån Wolf Marshalls *The Best of Pat Martino: A Step-By-Step Breakdown of the Guitar Styles and Techniques of a Modern Jazz Legend* (2003), s. 55 (takt 57-58). Låten *Along Came Betty* finns med på skivan *Consciousness* från 1974.

Figur 14, slutligen, visar hur Martino använder mollkonvertering över en II-V-I ackordföljd i Bb dur. Över Cm7 ackordet spelar han C moll i aktivitet 4 och 5. Han är kvar i C moll en bit in i andra taktens F7(b9), men byter till Gb moll i aktivitet 3 i och med tonen Gb som är fjärde tonen i den takten (i enlighet med Modell 3). Slutligen på Bb maj7 i den tredje takten spelar han G moll i aktivitet 2 (i enlighet med Modell 1).

Figur 14

Road Song (1:36)
Gb moll över F7 - G moll över Bbmaj7

Cm7 F7(b9)

1 2

T
A
B

Bbmaj7

3 4

T
A
B

Figur 14 är transkriberad utifrån Wolf Marshalls *The Best of Pat Martino: A Step-By-Step Breakdown of the Guitar Styles and Techniques of a Modern Jazz Legend* (2003), ss. 34-35 (takt 17-20). Låten *Road Song* finns med på skivan *The Visit!* från 1972.

6.3 Pedagogiska för- och nackdelar med Martinos system

6.3.1 Tillämpning

Om CAGED-systemet är helt öppet och stilistiskt oberoende är Martinos system helt klart mer intimt förbundet med jazzimprovisation. Istället för att medvetet tänka i specifika skalor och arpeggion utgår Martino från det egna tonspråket och sin personliga frasering. Även om det naturligtvis går att analysera Martinos improviserade melodier utifrån skalor erbjuder hans mer praktiskt orienterade perspektiv ett alternativ till den etablerade, skalbaserade pedagogiken. I transkriptionshäftet som hör till DVD:n *Creative Force Complete* (1989/2007) presenteras dock flera fraser som om de härstammade från den doriska skalan med tillagda genomgångstoner. Martino nämner själv på flera ställen att han inte tänker på skalor överhuvudtaget när han spelar sina fraser. Istället för D dorisk med extra toner tänker han helt enkelt D moll – en D moll-skala som kan innehålla alla tolv toner, ett slags ”stormoll”.¹⁰ Martino framhäver här vikten av erfarenhet för att kunna avgöra vad som bör spelas i varje enskild situation. Det enda syftet med att presentera Martinos idéer utifrån traditionell musikteori torde därför vara att göra hans pedagogiska system mer lättillgängligt.

Även om en gitarrist redan är väl insatt i CAGED-systemet finns det med andra ord flera fördelar med att anamma Martinos system. Hans aktiviteter erbjuder ett slags ”genväg” till jazzspråket, det blir alltså enklare att ”låta jazzig”. CAGED-systemet, däremot, måste eleven själv fylla med relevant innehåll. En risk med att anamma Martinos aktivitetszoner i alltför hög grad är dock den intima kopplingen till hans personliga tonspråk. Att ”stjäla” andras fraser i jazz är visserligen kutym och är kanske det bästa sättet att lära sig musikaliska dialekter precis som är fallet vad gäller språk i allmänhet. Grundregeln kan dock sägas vara - stjäla från de bästa, men med gott omdöme och inte bara från en källa (Jacobs, 1996, s. 6).

6.3.2 Användarvänlighet

Vad gäller Martinos mollkonverteringssystem, som enkelt kan kombineras med CAGED, är det ett användbart redskap för improviserande gitarrister på alla nivåer. Rockgitarrister är oftast redan bekanta med olika typer av mollskalor och den första skalan som nybörjargitarrister får lära sig när de ska börja improvisera är alltsomoftast mollpentaskalan. Med anledning av detta kan man se Martinos mollkonverteringssystem som en språngbräda för rockgitarrister som vill börja spela jazz eller som är intresserade av improvisation i allmänhet. Gitarren är ju också stämd enligt E moll-pentaskalan, så man kan säga att gitarrens grundstämning går i moll. Martino själv trivs bevisligen bra med att spela moll-fraser, men precis lika enkelt vore det att göra ett liknande system som skulle kunna kallas durkonvertering och är man mer bekväm med att spela dur än moll är kanske George Russell's bok *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* från 1953 av större intresse.

Ytterligare en fördel med att tänka enligt Martinos mollkonverteringssystem är att det förenklar motoriskt då det eliminerar behovet av att lära sig olika skaltyper för varje ackordtyp. Istället för att som i CAGED-systemet lära sig alla variationer av till exempel G (G-dur, G-dominant, Gm, Gm7b5 etc) fokuserar ju Martino i sin pedagogik uteslutande på moll. Rent kognitivt, däremot, behöver improvisatören fortfarande förstå och höra inom sig det som spelas. Det är med andra ord fortfarande viktigt att studera och kunna höra alla typer av ackord och skalor. Den stora skillnaden gäller först och främst införlivandet av motoriska

¹⁰ En expanderad mollskala som beroende på sammanhanget kan innehålla t ex små eller stora sexter, små eller stora sjuor, ren eller förminskad kvint etc.

scheman – mollkonverteringen minskar antalet motoriska scheman som behöver fästas i långtidsminnet.

6.3.3 Grad av förkunskaper

När det gäller grad av förkunskaper har CAGED-systemet en fördel i att många elever lär sig C, A, G, E, D som första ackord, vilket innebär att själva grunden för systemet redan är lagd. Martinos system kräver högre förkunskaper i det att fraseringen i de aktivitetszoner han presenterar är alltför komplex för nybörjare att ta till sig. För att framgångsrikt kunna använda sig av mollkonvertering krävs det också att gitarristen dels behärskar den grundläggande tonaliteten samt den som överlagras och förstår relationen dem emellan. För nybörjargitarrister är detta sällan fallet.

6.4 Sammanfattning av resultat

För att summera kan Martinos pedagogiska system med fördel användas som ett komplement till CAGED-systemet, särskilt för elever som är intresserade av jazzimprovisation. Därmed inte sagt att Martinos system enbart är tillämpligt inom jazzgenren, även inom andra genrer förekommer ackordföljder där hans mollkonverteringsprinciper är applicerbara. En av de stora fördelarna med Martinos system är också att det minskar antalet motoriska scheman som måste införlivas, vilket förenklar för eleven. En potentiell nackdel är att det finns en överhängande risk att eleven i alltför hög grad anammar Martinos personliga spelsätt genom de fraser som är kopplade till aktivitetszonerna. Ytterligare en svaghet i relation till CAGED-systemet är att det är mer svårtillgängligt för nybörjargitarrister.

7 Diskussion

I detta kapitel diskuteras det resultat jag kommit fram till i relation till de teorier som presenterats i bakgrundskapitlet. Här resonerar jag kring Martinos system ur ett vidare inlärningsteoretiskt perspektiv och söker sätta det i relation till både olika typer av inlärningstekniker och till improvisation i stort. Slutligen följer en diskussion kring val av metod och uppslag för vidare forskning.

7.1 Resultatdiskussion

7.1.1 Att ta till sig materialet

Även om Martino bara presenterar sitt system i sin helhet i en enda bok och ett par instruktions-DVD:er anser jag att det finns tillräckligt med material för att förstå dess grunder och kunna bygga vidare på det. För att kunna ta till sig Martinos material gäller de teorier kring kognitiv inlärning som jag presenterat ovan i allra högsta grad. Det handlar om att upprepa något tillräckligt många gånger så att det till slut hamnar i långtidsminnet, att automatisera sina motoriska scheman så att aktivitetszonerna införlivas i själva spelandet. Som berörts i bakgrunden är ett fokuserat övande mer värdefullt ur ett inlärningsperspektiv än långa övningspass där koncentrationen blir lidande (Zelmerlöw, 2009, ss. 17-18; Schenck, 2000, ss. 189-191; Ullén, 1999, ss. 26-27). Martinos system är också uppbyggt på så sätt att det går att ta till sig stegvis och liksom den hierarkiska schemateorin bygger kunskaperna vidare på varandra. Detta gör också att det är lättare att hålla motivationen uppe, man lär sig lite i taget och fortsätter sedan till nästa nivå. Ytterligare en fördel med Martinos system ur ett inlärningsperspektiv är att det redan är fyllt med musikaliskt material. Även om man naturligtvis måste öva ordentligt för att det ska fungera i praktiken får man ändå ett musikaliskt resultat på en gång, till skillnad från exempelvis skalbaserat övande. Detta är i överensstämmelse med vad Johansen tar upp i förhållande till "lyssna och härma" som inlärningsteknik, nämligen att härmande av fraser ger en mer mångbottnad förståelse för musiken än om man bara skulle öva utifrån skalor (Johansen, 2013, s. 76).

Som jag redan nämnt uttrycker Martino viss skepsis gentemot att tänka kring musicerande i termer av ett hantverk då han menar att musik kan vara något magiskt eller rent av andligt som inte går att översätta till rent tekniska utmaningar i en undervisningssituation. Här finns med andra ord en potentiell problematik i Martinos pedagogiska vision, då den möjligen utesluter personer som inte upplever musiken på det magiska sätt som han förespråkar. Dessutom kan en elev som kämpar med att få de tekniska bitarna att falla på plats ha mycket svårt att samtidigt ta del av dessa mystiska kvaliteter. Intressant nog är dock Martinos system för gitarren utformat på ett tydligt och handfast sätt och kan, rent hantverksmässigt, appliceras i olika improvisationssituationer. Trots de reservationer han ger uttryck för tycks han med andra ord ändå vara högst medveten om ett slags didaktiskt perspektiv där övning och teknik bereder väg för den större musikaliska upplevelsen:

In deciding whether or not an instruction or method is of any value to the student who subscribes to it, one must ask the questions: Has the method been effective in raising the student's level of awareness? Has the method offered and delivered specific data and/or information that will contribute to the student's intellectual growth? In other words, has the student learned anything? (Martino, 1983, s. 64)

När jag lärde mig systemet följde jag den gång som Martino rekommenderar (se avsnitt 6.2), genom att göra övningsetyder i enlighet med hans mollkonverteringskoncept (se bilaga 2) och använda mig av hans aktiviteter i improvisationssammanhang. Som jag nämner i analysmetod-avsnittet ovan hade jag stor hjälp av iReal Pro för att öva in Martinos aktiviteter

och fraser i olika harmoniska sammanhang. För en gitarrist som vill börja använda Martinos modell är det en god idé att börja med en aktivitet i taget och lära sig den i olika tonarter och tempon samt applicera den i olika harmoniska sammanhang. Ett exempel är att utgå från en jazzblues, till exempel *Billie's Bounce* av Charlie Parker, och transponera eller anpassa aktiviteten (eller ett fragment av den) till varje ackord enligt substitutionsmodellerna ovan (se s. 24), i enlighet med Martinos spelstil. Nästa steg blir att kombinera olika aktiviteter som vi ser att Martino själv gör i figurerna 10-12 samt 14. Detta skapar en horisontell rörelse på greppbrädan, vilket gör att man kan förhålla sig mer fritt och aktivt till den, något som ju är det övergripande målet med båda CAGED och Martinos system.

7.1.2 Formler för improvisation?

För att återknyta till Berliners definition av improvisation (se s. 17) finns det där en tydlig koppling till Martinos pedagogiska system som innehåller formler eller fraser avsedda för improvisationssammanhang. Genom att förknippa varje aktivitetszon med en viss sorts fras har Martino en naturlig grund att stå på när han improviserar. Hans system kan på detta sätt ses i termer av byggstenar, vilka i kombination med en öppenhet för risktagande samt ett personligt uttryck uppfyller definitionen för improvisation. Martinos aktiviteter skulle förvisso lätt kunna felanvändas som ready-mades, en oerfaren gitarrist skulle till exempel kunna spela hans fraser rakt av i sina solon utan att tillföra något eget, men det skulle gå stick i stäv med själva poängen med improvisation. Imitation är bara första steget och det följs av ett omvandlande av kunskaperna till ett unikt, eget tonspråk. Det gäller alltså att först internalisera kunskaperna – ”att göra något till sitt eget” (Linge, 2013, ss. 155-158) – för att sedan kunna använda dem i nya sammanhang – ”att göra något eget” (Linge, 2013, ss. 155-158). Att använda lyssna och härma som övningsmetod ger i min mening en omedelbar kontakt med musiken som banar väg för den större musikaliska upplevelsen. Att sitta och upprepa en fras tillsammans med en inspelning till exempel, är för mig en aktivitet som ofta resulterar i ett slags flow-känsla.¹¹ Dessutom går mycket av det musikaliska uttrycket förlorat i en notbild, exempelvis detaljer såsom klang, betoning, dynamik och rytmiska egenheter som bildar ett särskilt groove. En självklar jämförelse i detta sammanhang är när vi lär oss ett nytt språk. Även om vi känner till alla grammatiska regler som finns blir det svårt att tala ledigt och obehindrat utan att vistas i miljöer där språket talas. Personligen anser jag att övande som baseras på lyssna och härma borde vara en oundgänglig del i varje musikers utveckling. Om vi sedan relaterar detta till Martinos pedagogiska system kan vi konstatera att hans aktiviteter baserar sig direkt på hans sätt att spela och ger således gitarristen omedelbar tillgång till användbara fraser inom systemets ramar.

7.1.3 Att vara öppen för flera olika alternativ

Bailey tänker sig improvisation som ett hyllande av stunden här och nu, något som ju knyter an till Martinos tankar om musik och livet i stort (Bailey, 1993). Att kasta sig ut på det sätt som improvisationsakten innebär kräver stor koncentration, mod och öppenhet inför det som sker i nuet. Det gäller att inte tänka att ”nu gick det fel”, utan att istället se det som ”vad hände där? – Intressant!”. Detta kan även liknas vid Martinos ovan nämnda inställning till undervisningssituationen (”Now you are here”). Martino betonar även vikten av att undersöka alla tänkbara improvisationsmetoder då konsten att improvisera på intet sätt är enkel, utan bör studeras grundligt (Martino, 1983, s. 5). Detta framhåller han även i slutorden i *Linear Expressions*: ”It is not the author's intent [...] to suggest that the course of study offered in this book is of any more value, or is in any way, better than other methods in use today. For,

¹¹ För mer information om begreppet flow, se Mihaly Csikszentmihalyis bok *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (New York: Harper and Row, 1990). Flow utgör även en central del i Ulléns forskning och förekommer också i stor utsträckning i Linges avhandling (Linge, 2013).

in music as in life itself, there are no better ways... just different ways!" (Martino, 1983, s. 64). Värt att poängtera i detta sammanhang är att även CAGED-systemet utgör en bra grund för improvisation, även om det inte är utformat uteslutande för en sådan kontext. I sin grundfunktion är CAGED först och främst en orientering för greppbrädan, men genom att fylla det med relevant innehåll kan det naturligtvis användas i liknande sammanhang som Martinos system (som jag visar i figur 5.8). Som jag ser det gör man bäst i att ta Martino på orden och utforska olika sätt att improvisera på, att vidga perspektivet så att varje problem har ett flertal potentiella lösningar. Att vara dogmatisk och trogen 'en metod' begränsar möjligheterna att vara öppen för det som stunden kan erbjuda.

7.1.4 Ett mångfacetterat system

Så hur kan man då sammanfatta Martinos system? Är det en samling färdiga fraser, är det ett sätt att organisera gitarrhalsen på eller det ett improvisationssystem? Svaret är att det är allt detta. Det som är intressant med Martinos system är att det är så pass tydligt och koherent utformat, även om det är tänkt att användas i en improvisationskontext. På sätt och vis kan man säga att det sammanfattar eller speglar vad improvisation faktiskt innebär för musikern, nämligen att först, genom gedigen övning, bygga en rejäl kunskapsbank för att sedan kunna släppa taget och våga ta risker. Det är på så sätt ett medvetet risktagande det handlar om. I takt med att flera kognitiva såväl som motoriska scheman internaliseras kan gitarristen medvetet avvika från stigen i snön och hitta nya vägar som leder fram till nya upptäckter. De flesta som börjar lära sig att spela gitarr har inledningsvis fullt upp med att konstruera en stabil mur, men en fingerfärdig improvisatör söker nya innovativa former att experimentera med, vad Hall refererar till som en triumfbåge (Hall, 1990, s. 47). Martinos aktivitetszoner och mollkonverteringssystem är byggstenar som kan utgöra basen för en sådan improvisation och kombinerar på så sätt Bruners (1960) första och andra fasor för inläring. Det är dock tydligt att Martinos system bara utgör en del av hans improvisatoriska tonspråk. Martino har helt klart automatiserat sitt eget pedagogiska material, men han låter aldrig systemet ta överhanden, utan låter stunden avgöra var han ska ta vägen härnäst.

Väl värt att tillägga, slutligen, är att både CAGED-systemet och Martinos aktivitetszoner i något modifierad form med fördel skulle kunna appliceras på andra stränginstrument. För övriga instrument är de dock förstås helt oanvändbara koncept. Mollkonverteringsprincipen, däremot, kan absolut vara av värde även för andra instrumentalister, till exempel pianister och blåsmusiker. Därmed är åtminstone delar av Martinos pedagogiska system mer allmänt applicerbara än CAGED-systemet.

7.2 Metodval

Jag anser att mitt val av metod har varit ändamålsenligt för undersökningen. Då Martinos system fortfarande är relativt okänt (åtminstone i Sverige) hade det varit svårt att genomföra denna studie genom exempelvis intervjuer eller enkäter med gitarrlärare, men ett alternativt tillvägagångssätt hade kunnat vara att sätta systemet på prov under kontrollerade former i en undervisningskontext. Som jag ser det väger dock fördelarna med att analytiskt undersöka metoden i teorin innan man omsätter den i praktiken över. Ett potentiellt problem i analysen jag gör av systemet i relation till CAGED är att jag utgår från min egen förförståelse av det senare systemet och förhåller mig mer självständigt till det materialet än till Martinos system.

7.3 Vidare forskning

Ett uppenbart uppslag för vidare forskning är att titta närmare på Martinos hjärnskada i förhållande till hans återinläring. Tyvärr har jag varken haft utrymme eller den medicinska expertis som förmodligen krävs för att gå in mera konkret på detta. Även ett mera uttalat

fokus på vuxnas lärande skulle kunna vara aktuellt i sådan forskning. Utöver detta finns det anledning att utforska Martinos mollkonverteringssystem ytterligare och mera detaljerat. Till exempel visar Martino i sin senaste instruktions-DVD *Quantum Guitar* mera avancerade substitutionsprinciper inom sitt mollkonverteringssystem, vilket tyder på att systemet är under ständig vidareutveckling. Martino har också utformat en tydlig och högst praktisk metod för att hitta tre- och fyrklanger i alla inversioner som skulle kunna vara användbart för nybörjare i gitarr och även detta ser jag som ett potentiellt framtida forskningsämne.

8 Litteraturförteckning

- Alterhaug, Bjørn (2004). Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication. I *Studia Musicologica Norvegica*, vol. 30, (ss 97-118). Hämtad 13.12.13 från: http://skoleledelse.no/lks/09/pdf/12feb_b_alterhaug2.pdf
- Bailey, Derek (1993). *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. Cambridge, MS.: Da Capo Press.
- Bruner, Jerome (1960). *The Process of Education*. New York: Vintage Books.
- Claesson, Anna-Lena & West, Tore (1996). *Musikdidaktiska perspektiv. Musikpedagogiska praxisfält i teoretisk belysning* (Akademisk avhandling). Stockholm: Kungliga musikhögskolan, Centrum för musikpedagogisk forskning, MPC.
- Edwards, Bill (1983). *Fretboard Logic. The Reasoning Behind the Guitar's Unique Tuning*. Tampa, FL.: Bill Edwards Publishing.
- Ejvegård, Rolf (2009). *Vetenskaplig metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Gustafsson, Karin (2008). *Avancerad flöjtteknik: Hur kroppen befäster finmotoriska färdigheter* (Examensarbete 15 hp, musikleärexamen). Kungliga Musikhögskolan, Stockholm. Hämtad 14.04.15 från: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:450011/FULLTEXT01.pdf>
- Hall, Jim (1990). *Exploring Jazz Guitar*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing.
- Hallam, Susan (2001). Learning in music: complexity and diversity. I Chris Philpott & Charles Plummeridge (Red.), *Issues in music teaching* (ss. 61-75). London & New York: RoutledgeFalmer.
- Jacobs, Sid (1996). *Mel Bay's Complete Book Of Jazz Guitar. Lines & Phrases*. Pacific, MO.: Mel Bay Publications.
- Johansen, Guro Gravem (2013). "Learning from musicians better than me": The practice of copying from recordings in jazz students' instrumental practise. I Inger Elise Reitan, Anne Katrine Bergby, Victoria Cecilie Jakhelln, Gro Shetelig, Ingunn Fanavoll Øye (Red.), *Aural Perspectives. On Musical Learning and Practice in Higher Music Education* (ss. 75-95). NMH-publikasjoner 2013:10. Norges Musikkhøgskole, Oslo: Akademika AS.
- Kempe, Anna-Lena & West, Tore (2010). *Design för lärande i musik*. Stockholm: Norstedts.
- Linge, Anna (2013). *Svängrum – för en kreativ musikpedagogik* (Akademisk avhandling). Malmö Studies in Educational Sciences No. 69. Malmö högskola: Fakulteten för lärande och samhälle.
- Marshall, Wolf (2003). *The Best of Pat Martino: A Step-By-Step Breakdown of the Guitar Styles and Techniques of a Modern Jazz Legend*. Milwaukee: Hal Leonard.

- Martino, Pat (1989/2007). *Creative Force Complete* (DVD). Van Nuys, CA.: Alfred Music Publishing Co.
- Martino, Pat (2008). *Quantum Guitar Complete* (DVD). Van Nuys, CA.: Alfred Music Publishing Co.
- Martino, Pat & Baruso, Tony (1983). *Linear Expressions*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.
- Martino, Pat & Milkowski, Bill (2011). *Here and Now! The Autobiography of Pat Martino*. Milwaukee: Backbeat Books.
- Martino, Pat. Officiell hemsida: www.patmartino.com (kontrollerad senast 14.05.30)
- Pass, Joe (1997). How I Improvise, part I. I *How To Play Guitar/Jazz*, vol. 3, nr. 3, May/June, ss. 33-39.
- Russell, George (1953/2001). *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New Delhi: Concept Publishing Company.
- Schenck, Robert (2000). *Spelrum – en metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Stone, Tim. Tutorial. The Caged System. Hämtad 14.02.05 från: <http://www.timstone.files.wordpress.com/2009/12/thecaged-system-pt1.pdf>
- Ullén, Fredrik (2011). *Sambandet mellan kreativitet och sjukdom* (föreläsning). UR Samtiden - Hjärnans vindlingar. Produktionsår 2011, målgrupper högskola. Hämtad 140415 från: <http://www.ur.se/Produkter/167335-UR-Samtiden-Hjarnans-vindlingar-Sambandet-mellan-kreativitet-och-sjukdom>
- Ullén, Fredrik (1999). I hjärnan på en pianist – reflexioner kring pianospelet ur neurovetenskaplig synvinkel. I *Nutida musik*, vol. 42:2, ss. 22-27.
- Zelmerlööv, Joakim (2009). *Ergonomic guitar technique. Psychology, ergonomics & technique* (2:a uppl.). Visby: Books-on Demand.

Bilaga 1.

Pat Martino – diskografi i urval (av författaren granskade skivinspelningar).
Fullständig diskografi finns tillgänglig på www.patmartino.com/discography

- 2006: *Remember: A Tribute to Wes Montgomery* (Blue Note)
- 2003: *Think Tank* (Blue Note)
- 2001: *Live at Yoshi's* (Blue Note)
- 1998: *Stone Blue* (Blue Note)
- 1996: *Nightwings* (Muse)
- 1994: *Interchange* (Muse)
- 1976: *Exit* (Muse)
- 1976: *We'll Be Together Again* (Muse)
- 1976: *Starbright* (Warner Bros.)
- 1974: *Consciousness* (Muse)
- 1972: *The Visit!* (Cobblestone)
- 1972: *Live!* (Muse)
- 1970: *Desperado* (Prestige)
- 1968: *East!* (Prestige)
- 1967: *Strings!* (Prestige)
- 1967: *El Hombre* (Prestige)

Bilaga 2.

Giant Steps En etyd i mollkonvertering

av Einar Baldursson

1 Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7

G#moll Amoll Emoll Fmoll

TAB

7 8 6 9 5 7 7 5 7 5 4 5 5 6 8 6

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. Measure 1 starts with a B major 7 chord (Bmaj7) and contains a melodic line with notes B2, C#3, D#3, E3, F#3, G#3, A3, B3. Measure 2 starts with a D7 chord and contains a melodic line with notes D3, E3, F#3, G#3, A3, B3, C#4, D4. Below the staff are two TAB lines for guitar. The first TAB line has fret numbers 7, 8, 6, 9, 5, 7, 7, 5. The second TAB line has fret numbers 7, 5, 4, 5, 5, 6, 8, 6.

3 Ebmaj7 Am7 D7

Cmoll Amoll

TAB

7 8 8 6 10 8 6 8 7 8 6 7 5 8 7 5

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. Measure 3 starts with an E-flat major 7 chord (Ebmaj7) and contains a melodic line with notes Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3. Measure 4 starts with an A minor 7 chord (Am7) and contains a melodic line with notes A2, B2, C3, D3, Eb3, F3, G3, A3. Below the staff are two TAB lines. The first TAB line has fret numbers 7, 8, 8, 6, 10, 8, 6, 8. The second TAB line has fret numbers 7, 8, 6, 7, 5, 8, 7, 5.

5 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7 F#7

Emoll Fmoll Cmoll C#moll

TAB

7 7 5 8 6 8 9 6 8 10 6 8 7 9 9 6

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. Measure 5 starts with a G major 7 chord (Gmaj7) and contains a melodic line with notes G2, A2, B2, C3, D3, Eb3, F3, G3. Measure 6 starts with an E-flat major 7 chord (Ebmaj7) and contains a melodic line with notes Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3. Below the staff are two TAB lines. The first TAB line has fret numbers 7, 7, 5, 8, 6, 8, 9, 6. The second TAB line has fret numbers 8, 10, 6, 8, 7, 9, 9, 6.

7 Bmaj7 Fm7 Bb7

G#moll Fmoll

TAB

7 8 7 6 9 8 7 9 6 8 5 6 7 6 9 8

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. Measure 7 starts with a B major 7 chord (Bmaj7) and contains a melodic line with notes B2, C#3, D#3, E3, F#3, G#3, A3, B3. Measure 8 starts with an F minor 7 chord (Fm7) and contains a melodic line with notes F2, G2, Ab2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3. Below the staff are two TAB lines. The first TAB line has fret numbers 7, 8, 7, 6, 9, 8, 7, 9. The second TAB line has fret numbers 6, 8, 5, 6, 7, 6, 9, 8.

9 Ebmaj7 Am7 D7

Cmoll Amoll

TAB

6 8 6 8 7 8 6 7 5 7 5 8 7 5 7 5

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. Measure 9 starts with an E-flat major 7 chord (Ebmaj7) and contains a melodic line with notes Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3. Measure 10 starts with an A minor 7 chord (Am7) and contains a melodic line with notes A2, B2, C3, D3, Eb3, F3, G3, A3. Below the staff are two TAB lines. The first TAB line has fret numbers 6, 8, 6, 8, 7, 8, 6, 7. The second TAB line has fret numbers 5, 7, 5, 8, 7, 5, 7, 5.

11 Gmaj7 C#m7 F#7

Emoll C#moll

T 4 5 7 4 7 8 7 6 5 4 4 6 5 4 7

A

B 6 4 4 6 5 4 7

13 Bmaj7 Fm7 Bb7

G#moll Fmoll

T 6 7 6 5 4 7 4 7 3 4 6 4 3 6 4 5

A

B 3 4 6 4 3 6 4 5

15 Ebmaj7 C#m7 F#7

Cmoll C#moll

T 3 5 3 5 3 6 3 5 6 3 4 6 4 4

A

B 6 3 4 6 4 4