



GÖTEBORGS UNIVERSITET

”Gitarrister - lika men olika”

– en praktikbaserad studie om två gitarristers sätt att närma sig musik.

Gabriel Hjelm

Peter Sundin

Kurs: LEV 300

Handledare: Elisabeth Belgrano

Institution: Högskolan för scen och musik

Examinator: Katarina A. Karlsson

Rapportnummer:

Termin: HT 2013

Abstract

Titel: ”Gitarrister – lika men olika” – en praktikbaserad studie om två gitarristers sätt att närma sig musik.

Författare: Peter Sundin & Gabriel Hjelm

Termin och år: HT 13

Kursansvarig institution: Högskolan för scen och musik

Handledare: Elisabeth Belgrano

Examinator: Katarina A. Karlsson

Rapportnummer:

Nyckelord: Figuralt och formellt tillvägagångssätt, musikalisk-rytmisk intelligens, inlärningsstilar, individuella läroprocesser, mångfald, flexibilitet

Sammanfattning:

Syftet med detta arbete är att undersöka hur erfarna gitarrister utvecklas och lär sig att spela sitt instrument, synliggöra olika individuella kompetenser och lärstilar samt visa på vilka konsekvenser detta får i rollen som musiker, men också som pedagog.

Frågeställningarna handlar om hur olika gitarrister lär sig sitt instrument utifrån ett figuralt eller formellt tillvägagångssätt med anknytning till musikalisk-rytmisk intelligens, vad som händer när man övar utifrån sina minst utvecklade kompetenser och varför det är bra att som pedagog och musiker känna till olika lärstilar. Utifrån dessa frågeställningar diskuterar vi våra skillnader som gitarrister och individer utifrån teorin om multipla intelligenser, definierar våra olika lärstilar och vad för typ av lärande som har ägt rum i vår undersökning.

Arbetet grundar sig i Howard Gardners teori om multipla intelligenser och konstruktivistisk lärandeteori. Litteraturen som vi har förankrat arbetet i kommer från Howard Gardner, Knud Illeris, Barbara Prashnig. Vi använder också studiematerial från Jerry Bergonzi och “EartrainingHQ.com”.

För att besvara frågeställningarna har vi genomfört en praktikbaserad studie på hur vi själva arbetar för att utveckla de områden där vi funnit uppenbara utmaningar. Vi har också genomfört intervjuer med tre gitarrister. Vi presenterar respondenternas tankar och resonemang och visar sedan på hur dessa anknyter till vår egen undersökning som vi även analyserar med den teori och litteratur som arbetet stöds i.

I denna studie framkommer och definieras individuella skillnader i lärandet utifrån ett figuralt eller formellt tillvägagångssätt. Vi definierar också vilken typ av lärande som sker när man arbetar utifrån sina minst utvecklade kunskapsområden och att detta lärande, tillsammans med användandet av en annan lärostil än den föredragna, bidrar till en större flexibilitet i rollen som musiker och pedagog.

Att tillägna sig kunskap i områden där man finner den största utmaningen visar sig också på sikt ge en mer stabil och hållbar grund för kunskap hos individen.

Innehållsförteckning

1.	Inledning	1
1.1	Personlig bakgrund	1
1.2	Syfte, frågeställningar och avgränsningar	2
1.3	Teoretisk anknytning.....	2
1.4	Tidigare forskning.....	4
1.5	Metod och material	6
2.	Resultatredovisning	7
2.1	Vad är ditt föredragna sätt att lära dig en låt utantill? exempelvis: Melodi? Ackordföljd?	7
2.2	Vad har du lätt och svårt för som gitarrist?.....	8
2.3	Kan du problematisera dina olika kompetenser som gitarrist, hur blev det så här tror du?.....	10
2.4	Hur övar du för att utmana dig själv inom ett område som du har svårt med?.....	11
2.5	Hur organiserad är du i ditt övande, hur övar du?	12
2.6	Vilka fördelar kan du dra nytta av från dina talanger som gitarrist?	13
2.7	Har dina talanger överkompenserat för något som du har haft svårt för som gitarrist på något vis?.....	13
2.8	Undersökningen	14
3.	Diskussion	16
3.1	Hur lär sig olika gitarrister sitt instrument i anknytning till teorin om multipla intelligenser?	16
3.2	Vad händer när man övar utifrån sina minst utvecklade kompetenser?.....	17
3.3	Varför är det bra att som pedagog och musiker känna till olika lärostilar?	20
3.4	Slutdiskussion	21
3.5	Fortsatt forskning	21
3.6	Gestaltningen.....	21
4.	Referenser	24
	Bilagor	25

1. Inledning

Vi som är författare till detta arbete heter Peter Sundin och Gabriel Hjelm och går sista terminen på musiklärarutbildningen med instrumentpedagogisk specialisering.

1.1 Personlig bakgrund

Gabriels bakgrund

Jag började spela gitarr på egen hand vid 13 års ålder. Eftersom mitt favoritband vid den här tiden var Metallica så lärde jag mig deras låtar med hjälp av tabulatur och genom att spela deras musik på gehör. Efter ett år började jag lyssna på Steve Vai och Joe Satriani som båda spelar instrumental rockmusik och blev imponerad över deras virtuosa sätt att spela gitarr. Jag började själv testa att improvisera över deras låtar, utan att musikteoretiskt veta vad jag gjorde, men det lät ändå rätt.

Jag blev ändå väldigt intresserad att ta reda på vad som hände, rent musikteoretiskt, i den musiken som jag lyssnade på och började lära mig lite musikteori på egen hand och med hjälp av min mor. Detta räckte till för att jag skulle klara av antagningsproven och bli behörig att börja på det musikestetiska programmet på gymnasiet. Där lärde vi oss musikteori i flera olika kurser.

Jag märkte vid denna tid att det fanns ett glapp mellan det jag kunde utföra på mitt instrument och hur detta relaterade till den skrivna teorin. Även om glappet har blivit mindre i och med att jag sedan dess har studerat musikteori, kan jag fortfarande idag spela mer än det som jag kan förklara musikteoretiskt. Det är fortfarande aktuellt idag för mig att arbeta med att intellektualisera det jag spelar för att relatera det till en teoretisk kontext.

Peters bakgrund

Jag lärde mig mina första gitarrackord vid 15 års ålder, i slutet av högstadiet. Valet av musik som jag lyssnade på och ibland försökte spela bestämdes av den populärmusik som fanns tillgänglig på Napster, det dåtida populära nedladdningsprogrammet för musik.

Under gymnasietiden på det högskoleförberedande teknik-programmet så växte mitt musikintresse och jag gick raskt från att lyssna på Dire Straits till mer komplex instrumental musik som det symfoniska rockbandet Yes. Inom kort så lyssnade jag uteslutande på jazzmusik i stil med Wes Montgomery, Pat Metheny och Weather Report.

Jag spelade vid den här tiden mycket efter gehör och till cd-skivor. Att spela efter gehör presenterade för mig en viss frustration eftersom jag inte tydligt kunde förstå om jag utvecklades som instrumentalist. Även när jag spelade från toppen av min förmåga så var detta ändå aldrig en garanti mot att spela fel. Att spela en ton som lät fel var aldrig långt borta. Därför blev musikteorin något av en räddning när den introducerades. Det gick att förstå väldigt tydligt vilka toner man skulle använda till olika ackordsymboler och vilka toner som var de viktigaste (ackordstonerna). Från den upplevelsen av "sanning" så började jag öva med mycket mer teoretisk medvetenhet. Eftersom detta var ett sätt att "spela rätt" så följde det med in i musicerandet. Det hela utvecklade mitt musicerande till ett slags intellektuellt utmaningspussel där jag kände mig duktig om jag spelat med total intellektuell närvaro och till hundra procent "vetat vad jag gjort" i min improvisation.

Detta teoretiskt präglade sätt som jag musicerat på har överkompenserat på bekostnad av att utveckla det gehörsmässiga området. Den musik som jag inte har kunnat förstå via gehöret har jag kunnat förstå bättre genom min teoretiska kunskap. Därför är det för mig ytterst viktigt att arbeta med gehöret för att få ett flexibelt och balanserat sätt att musicera utifrån.

Gemensam bakgrund till arbetet

Vi har haft ett flertal samtal tillsammans om hur vi lär oss gitarr, övar och angriper musikaliska utmaningar. Vi har då konstaterat att vi lär oss gitarr på väldigt olika vis och har olika lärstilar. Den ena mer intellektuell och uträknande, den andra mer gehörsmässig och intuitiv. Dessa samtal har gett upphov till ett intresse att undersöka fenomenet närmre och en vilja till att skriva ett arbete om detta.

Gabriel har sedan tidigare kommit i kontakt med Howard Gardners teori om multipla intelligenser som bland annat behandlar människors olika kognitiva förmågor. Det kändes som en utmärkt teori att belysa vår observation om vårt egna lärande med.

1.2 Syfte, frågeställningar och avgränsningar

Vårt syfte är att undersöka hur olika gitarrister lär sig att spela sitt instrument och synliggöra olika individuella kompetenser och lärstilar samt vilka konsekvenser detta får i rollen som både musiker och pedagog.

Centrala frågeställningar:

- Hur lär sig olika gitarrister sitt instrument i anknytning till teorin om multipla intelligenser?
- Vad händer när man övar utifrån sina minst utvecklade kompetenser?
- Varför är det bra att som pedagog och musiker känna till olika lärstilar?

På grund av vår kommande yrkesroll som gitarrpedagoger så har vi valt att avgränsa arbetet till att utgå endast från gitarren som instrument även om arbetet kan relateras till flera olika instrument.

1.3 Teoretisk anknytning

Här nedan presenterar vi de teorier som vi har använt oss av i detta arbete för att senare anknyta dessa till vår våra frågeställningar.

Howard Gardners teori om multipla intelligenser

Howard Gardner (1943 -) är pedagog och utvecklingspsykolog samt den mest uppmärksammade företrädaren för en vidgad syn på begreppet intelligens. Gardner (1999) har baserat sin forskning på kriterier som hämtats från flera olika forskningstraditioner och integrerat detta i sin teori (s 8).

Gardner definierar en intelligens som “förmågan att lösa problem eller skapa produkter som värdesätts inom en eller flera kulturella miljöer” (Gardner, 1999, s 40).

Gardner menar att flera andra teorier förutsätter att intelligens inte behöver uppskattas inom ett eller flera kulturella sammanhang under en viss tidsperiod, utan är uppenbar och

uppskattad oberoende av dessa kriterier. Andra teorier bortser också från den produktskapande aspekten och har ett entydigt fokus på problemlösning.

Det är denna definition av intelligens som var underlaget när Gardner år 1983 gav ut boken *de sju intelligenserna*.

Idag har han förfinat sin definition något och menar att den lilla förändring som har skett är viktig för att belysa att intelligenser varken kan räknas eller ses. Gardner presenterar sin nya definition som "en biopsykologisk potential för att bearbeta information som kan aktiveras i en kulturell miljö i avsikt att lösa problem eller skapa produkter som är värdefulla inom en kultur" (Gardner, 1999, s 40).

Intelligenser kan ses som potentialer som antingen kommer att aktiveras eller förbli inaktiva beroende på om de värdesätts eller inte inom det kulturella sammanhang som individen befinner sig i. De beror också på tillgängliga möjligheter och på personliga beslut som tas av olika individer som t.ex. lärare och föräldrar, inom kulturen (s 40).

Gardners tillvägagångssätt för att hitta belägg för dessa potentialers existens skiljde sig markant från hur man tidigare har arbetat med området intelligens. Han lade fram åtta separata kriterier och precis som andra forskare började han med förmågor som var tätt förknippade med sensoriska indelningsgrunder. Han hittade mindre undersökningsmaterial om vissa förmågor och mer om andra. När han hade hittat befintliga belägg för att en förmåga skulle accepteras som en intelligens, undersökte han också om denna förmåga uppfyllde de åtta kriterier som han ställt upp. Om den gjorde det så kallade han den för en mänsklig intelligens (s 42).

Vi kommer i denna uppsats fokusera på Musikalisk-rytmisk intelligens som är en av de sju intelligenserna som Gardners teori innefattar.

Musikalisk-rytmisk intelligens innefattar en förmåga att utföra, komponera och uppskatta mönster som är musikaliska. (s 47). Det finns två olika sätt att närma sig musik inom ramen för denna intelligens, det figurala och det formella tillvägagångssättet.

Enligt Gardner (1993) bottnar det figurala tillvägagångssättet i ett "veta hur" när det handlar om att processa musik och kopplas till ett globalt kännetecknande av melodiska fragment. Till detta hör att uppfatta om fragmenten blir starkare eller svagare, snabbare eller långsammare. Hit hör också att "känna av" grupperingar, om en serie av toner verkar höra samman och kan separeras från sina grannar. Detta tillvägagångssätt är intuitivt, baseras helt på vad som är hörbart och är oberoende av musikteoretisk kunskap (s 110). Gabriel's kompetenser uttrycker sig i en direkt förmåga att kunna höra, känna igen och spela eller improvisera till musik utan att behöva tänka ut tonnamn och en harmonisk funktion.

Det formella tillvägagångssättet bottnar i ett "veta att" och innebär att individen kan konceptualisera sin musikaliska erfarenhet på ett principfast sätt. Med en logisk förståelse av musik som ett system, kan individen analysera musikaliska passager och få dem att passa in i ett metriskt mätbart system (s 111). Peter's kompetenser uttrycker sig i en stark teoretisk förståelse. När Peter spelar en ton så visar sig tonnamn och en harmonisk funktion direkt.

Konstruktivismen

Gunn Imsen är professor vid Norges teknisk-naturvetenskapliga universitet i Trondheim.

I boken *Elevens värld* (2006) ger hon bland annat en introduktion till den konstruktivistiska lärandeteorin.

Konstruktivismen är en lärandeteori som har sin utgångspunkt i att varje människa själv skapar sin kunskap i sitt egna huvud. Enligt Imsen (2006) finns kunskapen således inte någonstans utanför en människa, fri att upptäckas, utan den konstrueras utifrån egna erfarenheter hos varje individ (s 49). Den första tänkare som lade vikt vid den enskilde människans aktiva medverkande i kunskapsprocessen var den amerikanske pedagogen och filosofen John Dewey (1859 - 1952).

Enligt Imsen (2006) menar Dewey att en människa inte lär sig genom yttre stimuli, utan lade stor vikt på görandet av saker samt att samla erfarenheter från detta görande. Med erfarenhet menade Dewey sambandet mellan att göra något, se vart denna handling leder och se resultatet av detta för att lära sig av det. Lärande är enligt Dewey beroende av en aktiv process som bygger på aktivitet och handling (s 49).

Imsen (2006) presenterar en annan företrädare för konstruktivismen och det är den schweiziske psykologen och filosofen Jean Piaget (1896 - 1980) som menade att all yttre stimulans filtreras genom ett filter bestående av gamla kunskaper och erfarenheter hos en människa. Vidare att inte inläring kan ske genom yttre påverkan hos en passiv individ. Den enskilde människan måste själv aktivt välja ut, tolka och anpassa stimuleringen. Piaget menade att förutsättningarna för att ett lärande ska ske är att människan måste göra något med stimuleringen, för inläring sker inte genom att stimuleringen gör något med människan (s 49).

Således menar Piaget att subjektiv kunskap är något som skapas genom växelverkan mellan yttre stimuli och vad människan aktivt gör med denna påverkan.

1.4 Tidigare forskning

Knud Illeris är forskare och professor i livslångt lärande vid Learning Lab Denmark vid Danmarks Pædagogiske Universitet. I boken *Lärande* (2007) ger Illeris en översiktlig men också detaljerad vy över flera typer av lärande och dess processer. Illeris utgår i stort sätt från Piaget's konstruktivistiska modell och definierar fyra typer av lärande: kumulativ, assimilativ, ackommodativ och transitiv. Dessa kan sammanfattas på följande vis:

Kumulativ: Kunskap/lärande av typen som pågår när man lär sig en portkod, ett ganska mekaniskt minne (s 56).

Assimilativ: Additivt kunskap/lärande där man utgår från kända mentala scheman och bygger vidare på tidigare anlagd kunskap. En traditionell typ av kunskap som är den vanligast förekommande i skolmiljöer (s 58).

Ackommodativ: Kunskap/lärande som skapar nya mentala scheman och/eller redigerar tidigare anlagda scheman, t.ex. nya erfarenheter i ett nytt område (s 60).

Transitiv: Kunskap/lärande som fundamentalt omorganiserar och förändrar individens uppfattning och perspektiv. Denna typ förekommer ofta i situationer där man tvingas lösa problematik som inte kan lösas med individens prefererade kompetens (s 64).

Illeris skriver också om Kolb's läromodell som är en utveckling av Piaget's modell. Där kommer två termer in i bilden, konvergent och divergent kunskap.

Konvergent kunskap: En kunskap av entydig karaktär där ett bestämt resultat uppnås av en bestämd handling. Denna typ av kunskap är associerad med assimilativt lärande.

Divergent kunskap: En kunskap av mångfaldskaraktär där en bestämd strategi/handling har möjlighet att ge en mångfald av resultat. Denna typ av kunskap är associerad med akkommodativt lärande (s 77).

Barbara Prashnig har arbetat i över sjuttion år som lärare i Österrike med två magisterexamen i utbildning och engelska. Hon koncentrerar sitt arbete kring lärstilar och har i boken *Kraften i mångfalden* (1999) gett en översikt för hur olika individer närmar sig ny kunskap. Hon skriver om hur varje individ har en unik uppsättning av preferenser för inläring och hur medvetenhet om dessa kan optimera både elever och lärares inlärningsstrategier.

Prashnig (1999) menar att självkännedom om sitt sätt att lära (lärstil) är en nödvändighet för att förstå andra människor, utan misstolkning. Att alla olika människor har ett eget sätt att tänka, vilket resulterar i ett eget sätt att lära och arbeta, är viktiga insikter för alla yrkesmänniskor som arbetar med människor, inte minst för de som arbetar med utbildning (s 15).

En individs lärstil har att göra med hjärnan och huruvida den är analytisk eller holistiskt dominant. Exempel på analytiska karaktärsdrag är när en individ lär sig genom att bryta ner materialet till detaljer och arbeta med delar av helheten i ett logiskt "steg-för-steg"-tänk. Praktiserande av kunskap sker för en analytiker gärna i en medveten och kontrollerad form. Exempel på holistiska karaktärsdrag är när en individ lär sig ett material genom att se helheter och översikter. Praktiserandet av kunskap sker som holistiker gärna på ett omedvetet och impulsivt sätt i ett intuitivt "för-anande"-tänk (s 16-17).

Dessa typer av hjärndominanser tycks vara medfödda och förändras inte nämnvärt under en livstid mer än att de eventuellt försvinner eller är mindre synliga under vissa perioder (s 19).

Prashnig (1999) framhåller slutligen självkännedom och mänsklig flexibilitet som de viktigaste egenskaperna gällande inläring, utbildning etc. Med flexibilitet har vi möjligheten att anpassa oss till olika situationers omständigheter på ett oansträngt sätt (s 297).

Jerry Bergonzi (1947 -) är en amerikansk saxofonist, kompositör och lärare. Han har en kandidatexamen i musikpedagogik och är utbildad på The University of Massachusetts Lowell. Bergonzi undervisar idag vid New England Conservatory of Music i Boston.

I boken *Inside Improvisation, Vol. 1 >> Melodic Structures <<* (1994) som är den första boken i en serie av fem, presenterar Bergonzi ett praktiskt tillvägagångssätt för att närma sig improvisation. Boken har sin utgångspunkt i jazz, men materialet som introduceras är användbart för alla sorters musiker inom olika genrer.

I den här boken fokuserar Bergonzi (1994) på ett numeriskt system som syftar till att studenten ska erhålla ett intervalliskt tillvägagångssätt för att improvisera genom ackordsföljder och samtidigt förstå likheterna och relationerna mellan olika ackord. Systemet behandlar olika melodier ur skalsegment och beskriver stegvis hur man kan använda dessa melodier för att utveckla sitt improvisationsspel (s 5).

EartrainingHQ.com är en hemsida skapad av Scott Edwards. Webbplatsen tillhandahåller två stycken produkter för gehörsträning, "progressive ear training" samt "80-20" som är en reviderad och utvecklad version av den förstnämnda titeln.

Målet är att utifrån grundläggande musikteoretiska kunskaper kunna lyssna till västerländsk populärmusik och kunna identifiera, förstå och spela låten på sitt instrument. Detta sker till en början genom att progressivt och systematiskt internalisera intervaller i dur och moll-tonalitet

tills identifieringen blir intuitiv. Fortsättningsvis tränas örat att identifiera melodier, ackord och ackordföljder.

1.5 Metod och material

Val av metod

Vi har valt att göra samtalsintervjuer med gitarrister från olika genrebakgrunder, verksamma instrumentpedagoger samt blivande instrumentpedagoger. Detta för att få ta del av resonemang från andra erfarna gitarrister angående vårt valda ämne. Genom dessa intervjuer kan vi få en överblick om olika sätt att lära sig sitt instrument på och vi kommer att analysera resultaten med våra valda teorier.

Genom intervjuerna med de verksamma instrumentpedagogerna och de blivande instrumentpedagogerna kan vi bland annat ta reda på om medvetenheten om de olika sätten att lära finns i deras pedagogiska synsätt.

Vi kommer dessutom att dokumentera och analysera vår egen läroprocess angående vår utveckling på vårt huvudinstrument. Detta faller under kategorin praktikbaserad forskning (Borgdorff, 2012, s 24 - 25)

Tillvägagångssätt

Vi har analyserat oss själva och konstaterat hur vi lär oss med hjälp av Howard Gardners teorier. Efter detta påbörjade vi vårt övande med metoder som främjar det område där vi har funnit de största utmaningarna och där våra musikaliska färdigheter behöver utvecklas.

Peter har rent konkret gått in i och använt metoder som främjar en gehörsorienterad lärstil och Gabriel har gripit an ett mer teoretiskt och intellektuellt material. Vi har gjort detta för att bekanta oss med ett annat sätt att lära sig gitarrspel än vad som kommer naturligt för oss. Detta har skett med ett praktiskt musicerande och pedagogens medvetande om multipla intelligenser och olika lärstilar i åtanke.

Angående samtalsintervjuerna så kontaktade vi respondenterna via telefon och mail för att bestämma träff för intervju. Sedan valde vi att träffas på en lugn plats där vi kunde genomföra intervjun utan att bli störda av ovälkomna ljud av olika slag. Vi var båda två närvarande som intervjuare och spelade in samtalen med en inspelningsapparat för att dokumentera vad som sades.

I anslutning till detta arbete har vi valt att redovisa och sammanfatta vår studie i ett gestaltande seminarium. Vi redogör för innehållet i detta seminarium mer ingående under rubriken gestaltning.

Etisk hänsyn

Respondenterna har intervjuats i enlighet med de forskningsetiska principer som gäller inom humanistisk-samhällvetenskaplig forskning. Samtliga respondenter informerades i efterhand om dessa principer.

Den första principen är *informationskravet* och innebär att forskaren informerar om den intervjuades villkor för deltagande i undersökningen och att denne kan avbryta sin medverkan närhelst den önskar. Den andra principen är *samtyckeskravet* vilket syftar till att den

intervjuade måste ge sitt samtycke till medverkan i undersökningen. Om respondenten är under femton års ålder ska samtycke från vårdnadshavare inhämtas. *Konfidentialitetskravet* innebär att den information som respondenten lämnat ut till forskaren ska förvaras på ett sätt så att obehöriga ej har tillgång till den. Det sista kravet är *nyttjandekravet* som innebär att de uppgifter som insamlats inte kommer att användas till något annat än just till undersökningen (<http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>).

Vi har informerat respondenterna om att deras identitet kommer att anonymiseras, att deras utsagor kommer att fungera som minnesanteckningar och att de har rätt att avsluta sitt medverkande om de skulle vilja detta.

I denna undersökning har respondenternas könstillhörighet inte någon relevans men vi har för att anonymisera deras identitet i största mån, valt att benämna alla respondenter som "han/hon".

2. Resultatredovisning

I detta kapitel presenteras resultaten från samtalsintervjuerna samt en redogörelse för hur vi har arbetat för att utvecklas som gitarrister. Vi delar upp detta i två delar. I del ett redovisar vi svaren från intervjuerna och i del två presenterar vi vår undersökning.

Angående intervjudelen så har vi intervjuat tre respondenter och vi kallar dem för R1, R2 och R3. Vi kommer att sammanställa alla tre respondenters svar under varje fråga från intervjubilagan.

2.1 Vad är ditt föredragna sätt att lära dig en låt utantill? exempelvis: Melodi? Ackordföljd?

Respondent 1, R1

R1 föredrar att ha en inspelning av låten som ska läras in genom att lyssna på den. Efter att ha lyssnat in sig på låten flertalet gånger så kommer minnet av låten att finnas kvar, vilket visar sig i pausen från övandet när låten är internaliserad och "hörs i huvudet". R1 beskriver detta fenomen som att "det sätter sig i kroppen".

Detta gör att man inte behöver tänka t.ex. vart fingrarna ska tryckas ner utan att man mer hör vart fingrarna ska röra sig. Att se på en melodi som har "satt sig i kroppen" ur ett visuellt perspektiv i form av ett notblad kan också ge en fördjupad kunskap och säkerhet kring melodin.

I en situation där melodin är komplicerad blir det också aktuellt att komplettera med en notbild. En notbild kan också hjälpa att memorera vissa höjdpunkter i melodin. En notbild av en melodi kan memoreras och i hjärnan förankras så djupt att den sedan hjälper till att spela musiken utan att tänka. Det är att föredra att ha musiken i sig så man kan lyssna och att inte behöva tänka.

"Jag föredrar alltid att få musiken så djupt i mig så att jag inte behöver tänka utan kan lyssna. Musik är som bäst när jag inte behöver tänka, när man är snabbare än tanken."

Vid mer tidspress så önskar R1 att lyssna först någon enstaka gång för att sedan börja fingra ut melodin på gitarren.

Respondent 2, R2

R2 menar att han/hon ursprungligen var rätt dålig på att läsa noter så i början tillförlitade sig han/hon på sitt gehör när låtar lärdes in. I grund och botten är R2 en gehörsinlärare men idag när han/hon är en mycket mer erfaren gitarrist så flyter notläsningen och gehöret mer in i varandra och kompletterar varandra när låtar ska läras in. R2 menar att han/hon nästan kan se musiken i notskrift när han/hon lyssnar på den.

Samma sak relaterar till både inläring av melodi och ackordsföljder. Just ackordsföljder är något som R2 har haft lätt för att lära sig på grund av att han/hon spelade mycket jazz med mer erfarna musiker, på gehör, tidigt som gitarrist.

Respondent 3, R3

Angående att lära sig melodi säger R3 "Ge mig en not", och menar vidare att det går som snabbast, han/hon förstår det och är bäst på det. R3 kan memorera materialet mycket snabbt. R3 anser sig vara bra på det men skulle han/hon jobba med något annat som t.ex. gehör eller planka, skulle han/hon inte valt att lära sig melodi med noter. Då hade det dock inte gått så fort att lära sig låten. Hade det handlat om ett gig "lär dig den här låten utantill" då hade han/hon tagit en not. Men öva och träna på saker är en annan sak, anser R3.

2.2 Vad har du lätt och svårt för som gitarrist?

Respondent 1, R1

R1 anser sig själv ha lätt för att hitta ett sound/tonbildning på instrumentet som känns gedigen och bra. Svårigheterna är de tekniska utmaningarna som att spela snabbt över hela gitarrhalsen.

R1 upplever inte sig själv som en stark teoretiker utan mer närmat sig musik från gehörshållet, framför allt känt sig fram och testat/experimenterat. Många gånger skapas förståelse och ny kunskap kring instrumentet i situationer där den inte eftersökts.

R1 beskriver hur han/hon genom att sitta och spela prestigelöst i en lugn sinnesstämning utforskar instrumentet via hörseln och mekaniska fingerrörelser. På så vis hittar han/hon, nästan slumpmässigt, förståelse och kunskap om instrumentet. Han/hon menar också att teorin är delvis involverad men att det framförallt är ett kinestetiskt arbetssätt. Att t.ex. arbeta med en låt kan ske genom att spela in de första 4 takterna i övningstempo för att sedan leta och känna in vilka toner som kan användas till improvisation/melodispel.

"Jag har väl aldrig sett mig som en jättestark teoretiker sådär [...] jag har tagit det mer från gehörshållet liksom. Kanske framför allt känt mig fram och testat saker, lite learning by doing liksom."

Respondent 2, R2

Delvis har det förändrats lite med tiden. Men något som har följt med länge är att R2 är vänsterhänt men spelar som en högerhänt och får hela tiden kämpa med sin högerhand när det handlar om plektrumteknik. Det är en ständig motorisk utmaning som R2 har kämpat med och kämpar med än idag.

Respondent 3, R3

Eftersom R3 är klassisk gitarrist så har han/hon lättast för den genren. Jazz är inget som R3 sysslar med eller är intresserad av så därför är han/hon inte så bra på det heller.

Men på frågan om vad som är lättast och svårast när det gäller klassisk gitarr menar R3 att som klassisk gitarrist har han/hon rätt lätt för sig rent tekniskt. I alla aspekter, och har lätt för att läsa noter. R3 har svårt för att spela det musikaliska materialet på ett traditionsenligt sätt (interpretation) Bach ska låta på ett visst sätt t.ex. R3 tvivlar på sin musikalitet när det handlar om att gå in i rollen som reproducent och är dessutom inte speciellt intresserad av interpretation.

“Det finns ingen klassisk gitarrist som är dålig på noter”, menar R3 och vidare att han/hon är bra på det bara för att han/hon spelar klassisk gitarr och har inget med någon speciell kompetens att göra. R3 har jobbat upp det helt enkelt.

R3 är inte speciellt intresserad av det teoretiska ramverket och vill mest bara spela musiken. R3 menar att det hade låtit annorlunda om intresset för det fanns.

R3 resonerar vidare att det man har haft svårt för det är ju det man har övat på och menar att han/hon inte har inte tänkt, “det här har jag svårt för det måste jag öva utan det här är något jag måste öva mer på.” R3 övar alltid på det som är svårt.

Följdfråga: Har det alltid varit så? Hur var det när du var yngre?

Respondent 1, R1

R1 säger att han/hon allt mer kommer till insikt att han tycker om att göra en sak i taget och ge detta tid. Andra, menar han/hon, kanske gör flera saker parallellt.

Att prova sig fram är det föredragna arbetssättet oavsett om det finns ett givet mål eller inte. Även om det numera är i den tekniska motorikens område som svårigheterna ligger i så har motoriken inte alltid varit en svårighet.

I början av gitarrspelandet så lärde R1 sig ganska fort de motoriska utmaningarna. Att byta ackord och dylikt var lätt att lära sig. R1 menar dock att vid en viss teknisk färdighetsnivå så var den naturliga fallenheten för motorik förbrukad. Nu skulle R1 kunna utveckla och förbättra det området, dock med större ansträngning och tidsåtgång.

Denna utveckling på R1:s gitarrspel har styrts mycket utifrån den musik han/hon har attraherats av.

Respondent 2, R2

Tidigare hade R2 svårt med rytmik och rytmiskt gehör men ser det idag inte som en svaghet eftersom han/hon arbetat mycket med det. R2 tror att svårigheterna kan handla om motorik. R2 har t.ex. inte gillat att dansa men idag finns det en spontan tendens till att börja göra det i spelsammanhang på grund av utvecklingen på denna front.

R2 menar att han/hon är väldigt gehörbaserad, men samtidigt väldigt “nördig” och vill förstå det teoretiska systemet över hela gitarren. Gehöret och envetenheten att förstå teoretiskt är styrkor som nämns.

R2 säger att det har varit så redan från början men att han/hon har utvecklat andra saker som kanske inte var givna styrkor från början. Idag har R2 t.ex. blivit en väldigt kreativ och lyhörd gitarrist och har lätt för sig att lära sig nya saker. R2 nämner också att han/hon idag har lätt att förstå andra musikers musikaliska intuitioner. Vidare att han/hon har haft lätt för gehörsspel och ger inte lätt upp för utmaningar och menar att det är som ett personlighetsdrag.

Respondent 3, R3

R3 har alltid haft lätt för det motoriska men menar vidare att det ju alltid finns utmaningar inom det området ändå, t.ex. tremolo som R3 har jobbat mycket med. Dock skulle R3 inte säga att han/hon är dålig på tremolo för det eftersom det är något som har övats på. "Hinder stöter man ju på. Jag är inte dålig, jag måste ju ta tag i det."

Timing och rytmiska svårigheter i andra genrer har R3 jobbat med. Har dock inte haft så mycket problem med det när han/hon har spelat klassisk musik.

R3 anser att han/hon inte kan spela snabbt som gitarrist och vidare att han/hon alltid har velat spela snabbt och har försökt men inte kunnat.

Följdfråga: Var det lätt eller svårt att lära sig noter?

R3 hade inte lätt för sig att lära sig noter och kunde läsa avista i 8an men då hade han/hon ju arbetat med notläsning i 4 år. R3 gav aldrig upp, utan var den "duktiga eleven som gjorde vad läraren sa". R3 kommer ihåg att det tråkigt att lära sig men att polletten helt plötsligt föll ner och att han/hon ju bara kunde det sen. Det var som att lära sig att simma, menar R3 som vidare gör skillnad på avista och notläsning och förklarar att han/hon har jobbat mycket med avista och är bra på det, men har haft svårt för det.

Följdfråga: Det verkar som om du menar på att inget kommer särskilt lätt och självklart utan det är något man får jobba på inom alla områden?

"Ja, absolut. Jag har ingen "talang" som gitarrist... Allt har jag fått öva på" menar R3.

2.3 Kan du problematisera dina olika kompetenser som gitarrist, hur blev det såhär tror du?

Respondent 1, R1

R1 menar att han/hon får intryck och attraheras av musiker som värnar om sitt sound och har sin egen karaktär/spelstil. R1 tycker om musiker som har en bra musikalisk helhet och som kan anpassa sitt spel och sitt ljud till vad som händer runtom i ett musikaliskt sammanhang. R1 tycker om musik där uttrycket står i centrum och där det finns eftertanke bakom musiken snarare än super virtuos musik. Samtidigt menar R1 att spela sparsmakat också har sina tekniska virtuosa inslag, att det är en utmaning att spela "glost" – med paus mellan tonerna. R1 har reflekterat kring sin egen spelstil och letat efter vad som är hans/hennes personliga musikaliska bidrag och styrkor att utveckla. R1 menar att med tiden så har han kunnat acceptera saker som han/hon är mindre bra på, som den tekniska aspekten, och tänkt att han/hon kan utveckla någon annan kompetens. "Det finns ju inga rätt eller fel, det är ju bara olika sätt att uttrycka sig och presentera sig själv på"

Personlig spelstil på just elgitarr är något som är mycket fascinerande för R1 eftersom olika gitarrister låter olika även om de skulle spela samma toner och samma rytmik. Hur gitarrister närmar sig tonerna med sitt anslag och sound gör stor skillnad för musiken menar R1.

Respondent 2, R2

Att R2 är vänsterhänt men spelar som en högerhänt innebar att han/hon tidigt fick en fallenhet för att få till en bra legatoteknik. Det tog gitarrspelet till en riktning som förde R2 till att uppskatta och forma sitt spel efter gitarrister som Jim Hall och Pat Metheny. Det blev

problematiskt att spela som George Benson på grund av hans "ettriga" plektrumspel. Det var inget som gick att efterlikna med R2's förutsättningar.

På grund av R2's ivrighet att vilja veta hur saker hänger ihop och fungerar blev det en naturlig följd att fastna för jazzen och det rika teoretiska system som är knutet till genren.

Vidare tyckte R2 att det var jättesvårt att läsa noter och ansåg att det var en akut sak länge.

Han/hon tog tag i det rejält och sen var det inte så akut längre och tycker att det är skönt att idag slippa stressen som det tidigare innebar.

R2 får en riktig kick när han/hon lär sig något nytt och har övervunnit ett problem.

Respondent 3, R3

På grund av samtalets karaktär så blev fråga nr 2 redan behandlad i föregående fråga så den ställdes inte.

2.4 Hur övar du för att utmana dig själv inom ett område som du har svårt med?

Respondent 1, R1

R1 arbetar med och utmanar sin tekniska förmåga genom att försöka spela tekniskt krävande material. Exempelvis så transkriberar han/hon solon från olika musiker och får då ibland melodiska fraser som kräver en viss teknisk färdighet. Dessa fraser fungerar då delvis som etyd-övningar där han/hon utmanar och tids nog lyfter sin tekniska förmåga.

Detta är något som R1 upplever att han/hon vill göra trots att den tekniska fulländningen inte är målet.

Det framkommer att etydena tillhandahåller ett övningsmaterial där både teknik, gehör och musikteoretisk kunskap utvecklas då både medvetenhet kring ljudmässig karaktäristik och teoretisk analys förekommer. R1 arbetar inte med explicita övningar för just teknik utan låter en musikalisk transkribering behandla flera områden samtidigt. När R1 upplever att hans/hennes teknik underpresterar mot sin egentliga förmåga så spelar R1 igenom en inlärd etyd för att komma tillbaka till den nivån.

Respondent 2, R2

R2 menar att han/hon är väldigt holistisk i sitt lärande och vill täcka stora områden. Men även om han/hon anser sig som holistisk så utmanar han/hon sig själv genom att mer rikta in sig på ett litet område, koncentrera sig på detta och öva det noga. Ett konkret exempel är när någon hade skrivit en låt med en jättesvår ackordsföljd och många ackord. Då övade R2 detta genom att göra en loop med bara 2 av ackorden och öva improvisation på detta. En box i taget för att sedan byta box. Sen öva alla ackord över greppbrädan, för att sedan ta nästa ackord. Detta kallar R2 att öva sekventiellt och står egentligen i motsats till hur han/hon föredrar att jobba men finner det som en berikande metod att använda sig av. R2 har använt sig av en lärstil utifrån ett annat perspektiv än vad som är den naturligt föredragna.

R2 menar att det är givande att arbeta som lärare just för att man får tillfälle att se olika lärostilsperspektiv och få syn på sig själv, hur man själv lär sig. Har lärt sig att läraryrket delvis går ut på att hitta elevernas sätt att lära och att ta vara på de styrkorna för att få dem att lära sig optimalt. Men att det också går ut på att lära eleverna att anamma en annan lärstil än den föredragna för att utvecklas. Det måste man göra själv som lärare också menar R2.

Respondent 3, R3

R3 berättar att han/hon inte övar gitarr längre och att detta hörde till utbildningen. Däremot så övar R3 när han/hon tar sig an nya instrument och jobbar då med ett koncept i stil med ”låg nivå med vansinnigt hög kvalitet”, alltså att enkelt musikaliskt material ska låta perfekt. När R3 lär sig nytt material på ett nytt instrument så transkriberar han/hon instruktionsvideor. R3's gehör arbetar mestadels tillsammans med sin musikteoretiska kunskap. Ibland noterar R3 materialet som han/hon transkriberar, och ibland så gör han/hon det inte. R3 understryker att han/hon inte har ett mönster för hur han/hon går tillväga utan att det varierar från situation till situation. R3 avväger ett tillvägagångssätt inför en situation och genomför den på det sättet och utvärderar inte speciellt mycket. Utvärderingen av tillvägagångssättet visar sig först inför nästa gång liknande situationen uppstår och val kring tillvägagångssätt ska tas. R3 menar också att ett tydligt mönster för hur man utmanar sig och närmar sig musikaliskt material är tydligare när man har en lärare som tillhandahåller metoder för hur dennes elev ska öva. Utan lärare så menar R3 att det blir en blandning av olika metoder för att närma sig ett musikaliskt material.

2.5 Hur organiserad är du i ditt övande, hur övar du?

Respondent 1, R1

R1 övar fokuserat på olika områden var för sig och föredrar att ha ett primärt område att arbeta med. R1 reflekterar ofta över vad han/hon vill öva på och när ett område väl är bestämt så arbetar han/hon med detta explicit på olika strukturerade sätt. R1 beskriver att en strukturerad övning för exempelvis skalövning ofta har sin start i teoretiska och analytiska processer. Vidare att tonmaterialet memoreras på gitarrhalsen som visuella mönster och i geholet genom att sjunga skalan. Den teoretiska analysen om tonnamn/harmonifunktioner och även till viss del visuella mönster fasas bort ju mer geholets minne tar över musicerande-processen.

R1 menar att upplägget varierar mellan att vissa dagar ha en bestämd starttid för övningspasset till skillnad från andra dagar. Då humöret spelar roll kan övningen bli mer inspirationsorienterad andra dagar. R1 menar dock att det tidigare funnits ett par år där experimenterandet och utforskandet av instrumentet inte skedde med samma analytiska förtydliganden angående övningsområden som nu.

Respondent 2, R2

Det är väldigt varierat. När han/hon väl sätter sig ner för att öva, då är det tydligt angående vad det är som ska övas. Ibland sitter R2 med en övningsdagbok och skriver ner allt vad han/hon har gjort och ska göra. Men ibland blir det att han/hon sätter sig ner med en metronom och bara börjar spela. Då finns det dock också en tydlig struktur i vad som spelas och övas men då är kreativiteten en viktig faktor. R2 menar att han/hon är en periodare med det superstrukturerade arbetssättet och tror att det är viktigt bara man håller på.

Det finns en vidare en viss svårighet att sätta sig i de superstrukturerade situationerna eftersom det är en obekvämlig situation eftersom man inte kan och känner sig dålig, menar R2. Det var mer så i början men idag ser det lite annorlunda ut eftersom R2 har en helt annan filosofi kring det hela.

Tidigare fick R2 mycket beröm för sitt melodispel och ackord men många lärare bortsåg från att rytmiken behövde utvecklas, också han/hon själv till stora delar. R2 anser det dock idag som ett ungdomens bekymmer.

Respondent 3, R3

R3 gör en väldigt tydlig skillnad mellan övning och musicerande.

Här berättar R3 att han/hon övar extremt strukturerat med en övningsloggbook, ett tidtagarur och ett uppsatt schema för olika tekniska moment. R3 spelade under utbildningen nästintill aldrig utan ett angivet mål. När R3 numera spelar klassisk gitarr så tänker han/hon inte att han/hon spelar gitarr, utan har som fokus att uttrycka sig och skapa musik.

R3 menar att han/hon använder en äggklocka som en pedagogisk teknik för sig själv. Om han/hon vet att det är något specifikt som ska läras in så måste han/hon vara effektiv eftersom det inte finns obegränsat med tid.

2.6 Vilka fördelar kan du dra nytta av från dina talanger som gitarrist?

Respondent 1, R1

R1 menar att han/hennes talang för personligt ljud-uttryck öppnar möjligheter att påverka den sammantagna ljudbilden i en ensemble. R1 lyssnar på den musikaliska kontexten han befinner sig i för att sedan välja vad han vill bidra med. Detta bidrar till att R1 i viss mån kan höra stilistiska drag i olika genre av musik och på så sätt definiera hur sitt ljud och spelstil bör anpassas för att smälta in.

Respondent 2, R2

Kommer inte på något som inte tidigare har sagts.

Respondent 3, R3

R3 berättar att han/hon har stor fördel av att inte ha prestige och har aldrig haft något problem förknippat med att "inte kunna" spela vissa saker. R3 ser på utmaningar med stor entusiasm. R3 klargör att han/hon mestadels är pedagog och det faktum att reflektion om musikalisk utveckling är en stor del av sitt jobb. Detta leder till effektivitet när han/hon ska lära sig själv. På så sätt har R3 hittat strategier för sig själv såsom att separera hantverk och musicerande. R3 kan exempelvis i ett klassiskt stycke börja med att lära sig en notbild från sista takten och arbeta sig mot första takten för att sedan ha det memorerade materialet som grund för sitt musicerande.

2.7 Har dina talanger överkompenserat för något som du har haft svårt för som gitarrist på något vis?

Respondent 1, R1

R1 upplevde svårighet i att utveckla sin tekniska färdighet och valde istället att utveckla sin fallenhet för personligt ljud-uttryck som en slags kompensation. Detta har sedan utvecklats till att musicerandet skett i sammanhang där denna kompetens premierats.

Respondent 2, R2

Melodisinet och det harmoniska gehöret samt soundet bidrog till att det tog lång tid innan R2 tog tag i rytmiken. Eftersom han/hon fick så mycket beröm för dessa kompetenser från lärare och vänner och inte ville visa sina svagheter, höll sig R2 länge i den säkra zonen.

Respondent 3, R3

R3 menar på att det finns flera exempel på denna typ företeelse. Ett exempel kan vara att han gärna lär sig en låt via gehöret för att sedan kolla på en notbild.

R3 förklarar också genom att måla upp en bild av att hur vi precis som vatten, tar den närmsta vägen till sitt mål och att vi uppnår våra mål på det sätt där vi stöter på minst motstånd.

R3 menar också att om vi gör det på något annat sätt så lär vi oss ofta något annat.

R3 vill separera sättet för hur man övar som konstnär och hur man övar som musiker i olika situationer. Att fördjupa sin konstnärliga kompetens kräver en annan typ av övning och reflektion till skillnad mot frilansmusikern som snarare behöver ”leverera en färdig produkt” utan större krav på personligt uttryck.

Ur ett frilansmusiker-perspektiv så blir då flexibilitet väldigt viktig eftersom yrket kräver vitt skilda kompetenser, menar R3.

2.8 Undersökningen

Peter

Jag har under tre månader övat och utvecklat mitt gehör genom olika övningar. Framst har jag arbetat med intervallidentifikation via en produkt från EartrainingHQ.

Intervallidentifikationens upplägg har som mål att internalisera upplevelsen av de olika intervallen, att identifieringen ska ske intuitivt istället för att innehålla intellektuell tidskrävande analys som t.ex. att ”leta sig fram” till rätt analys.

Internaliseringen av intervallen sker genom lyssning kombinerat med aktivt användande av röst. För varje intervall finns en internaliserings-mp3 och en test-mp3.

REPETITION AV SEXTEN I TONARTEN
TON NR TVÅ SJUNGS MED RÖSTEN

Internaliseringsmp3-filen som till exempel "EartrainingHQ 6th internalisation" börjar med en kadens i c-dur varpå tonen a (sexten i tonarten) spelas. Sedan repeteras C-dur ackordet och tonen a varpå man med röstén sjunger tonen.

Testet liknar internaliseringen med den skillnad att det är en tystnad efter tonarts kadensen där jag som deltagare får utrymme att leta efter och sjunga tonartens sext. Sedan spelas den ton som var korrekt och fortsätter med kadens i nästa tonart. Det fanns också test där en tonart anlades och sedan spelades slumpvis valda intervall för mig att identifiera, en berättarröst meddelade vad för intervall som spelats och sedan spelades nästa ton.

Jag har också haft som inställning att vara kreativ och möta olika utmaningar i mitt vardagliga musicerande med gehöret för att få ett varierat arbetssätt. På så sätt har jag förutom intervallidentifikation också sysslat med att spela mitt instrument mer via gehöret och mer bortkopplat från intellektuell/musikteoretisk tankeverksamhet. Jag har fokuserat på att lyssna & känna musiken när jag musicerar, identifiera ackordskaraktärer, memorera låtar, lyssna efter musikaliska detaljer i ljudbilden från olika typer av musik etc.

Ett sätt som jag arbetat på i detta friare och mindre strukturerade område har varit att spela friare och låta melodier och ackord uppstå genom att "höra fortsättningen i mitt huvud", ibland med hjälp av röst. Övningen går till genom att jag fritt spelar en meloditon eller ett ackord och sedan låter öronen bestämma riktning för melodin/harmonin, ett slags övning i komposition via gehöret.

Gabriel

Jag har valt att i huvudsak arbeta med tre moment för att stimulera det intellektuella tillvägagångssättet till gitarrspel och musik. Dessa tre har varit Jerry Bergonzi's bok *Inside Improvisation, Vol. 1 >> Melodic Structures <<*, en övning som jag kallar "Hitta tonen" och "Rytmik och timing".

Jerry Bergonzi's bok började jag helt enkelt med att bara sätta mig in i från början och köra så långt som jag kunde i den.

5 C-DUR C-MOLL

GRUNDTON	STOR	STOR	REN	GRUNDTON	LITEN	REN	REN
	SEKUND	TERS	KVINT		TERS	KVART	KVINT

Övningarna i denna bok har kretsat kring "permutations" vilket innebär att man spelar grundton, stor sekund, stor ters och ren kvint på durackord samt grundton, liten ters, ren kvart och ren kvint på mollackord. Dessa toner ska man sedan spela i en vald ordning över en ljudande ackordsbakgrund.

Ju längre in i boken man kommer desto svårare blir låtarna och övningarna. Jag tog lång tid på mig på varje övning och valde att köra den så länge att jag kände mig bekväm med den innan jag gick vidare till nästa.

"Hitta tonen" går ut på att bekanta sig med var alla toner på gitarrens greppbräda sitter och tanken är att man snabbare ska kunna hitta dessa toner direkt utan att behöva fundera på var de sitter. Man börjar först med att hitta F på E-strängen, sen ska man hitta samma ton på A-strängen osv. tills man har gått igenom alla strängar på gitarren. Sen går man tillbaka. Sen tar man F# och gör samma sak. Detta gör man efter ett givet tempo på en metronom och jag har valt att spela tonerna på varje taktslag som metronomen ger.

Rytmik och timing går ut på att man ska öva upp sitt musicerande i förhållande till tempo. Dessa övningar har gått ut på att man dels övar utan instrument för att sedan applicera det på instrumentet.

ACCENTER I 3-GRUPPER (2 TAKTER)

PÅ LAN I 3-GRUPPEN:



Först börjar man med att stampa en 4-takt med höger och vänster fot. Sedan klappar man 16-delar på knäna med händerna för att sedan dela upp 16-delarna i grupper av 3 och accentuera första tonen i gruppen. Detta är grunden, sen kan det bli mer komplext med trioler som underdelning istället för 16-delar osv.

3. Diskussion

Vi vill understryka att vår undersökning som handlar om instrumentutveckling är det primära som kommer att analyseras under denna rubrik. Respondenternas roll i denna diskussion fungerar som ett bekräftande referensmaterial som kopplas till undersökningen.

3.1 Hur lär sig olika gitarrister sitt instrument i anknytning till teorin om multipla intelligenser?

Vad som särskilt särskiljer våra båda olika sätt att gripa oss an musik, kan i enlighet med Gardner (1993) förklaras genom att Gabriel i huvudsak har ett *figuralt* tillvägagångssätt medan Peter har ett *formellt* tillvägagångssätt.

Gabriel

Eftersom jag har kunnat höra, känna igen och spela eller improvisera till musik utan att behöva tänka ut tonnamn och en harmonisk funktion, så har detta överkompenserat för att just tänka ut tonnamnen och dess harmoniska funktion vid gitarrspelets praxis.

Gardner (1993) skriver att en individ i vårt samhälle som önskar kompetens inom området musik, bör anamma ett formellt tillvägagångssätt men att detta kan te sig problematiskt. Vissa viktiga aspekter inom musik som är naturligt uppfattade, i enlighet med det figurala sättet att processa musik, kommer tillfälligt att bli undertryckta på grund av att man försöker få detta att passa in i en analytisk ram som hör till det formella tillvägagångssättet. Det innebär således att det blir en krock mellan dessa två sätt och kan ge upphov till en kris för den unga musikern (s 111).

Gardner (1993) skriver att Bamberger menar att barn som behandlas av sitt samhälle som särskilt talangfulla inom musik ofta kommer långt med sitt figurala tillvägagångssätt men att det vid en viss tidpunkt kommer bli viktigt för dem att komplettera sin intuitiva kunskap med en mer systematiskt kunskap om musikens lagar. När dessa barn som hitintills helt har tillförlitat sig på sin intuition blir medvetna om vad som saknas eller vad som har blivit ignorerat, kan de ställa sig obekväma inför detta och kan också inneha ett motstånd mot att lära sig musik på ett sätt som innefattar lingvistiska eller matematiska karaktäriseringar. Om inte denna utmaning tacklas på ett adekvat sätt, kan det innebära att barnet i slutändan avstår från att ägna sig åt ett musikaliskt liv (s 111).

R2 verkar som ung haft en figural ingång till musik i och med att han/hon lärde sig musik genom gehör och tidigt lyckades med att hitta ett bra sound. Men på grund av starkt intresse

att vilja lära sig musiken och gitarren som ett system började han/hon närma sig ett mer formellt sätt att ta sig an musik.

Peter

Mitt teoretiskt präglade sätt som jag har musicerat på har överkompenserat för att applicera det gehörmässiga området inom gitarrspelets praxis. Den musik som jag inte har kunnat förstå via gehöret har jag kunnat förstå bättre genom min teoretiska kunskap. Nyttan av att lyssna på musik för utveckling av musikalisk kreativitet är något som Aaron Copland för resonemang kring berättar Gardner (1993), då han menar att det finns en tydlig länk mellan färdigheter som involverar lyssnandet av musik och musikalisk kreation (s 103). Detta sker på så vis att lyssnaren måste vara beredd på att öka sin medvetenhet kring det musikaliska materialet och vad som händer med det. Lyssnaren måste således lyssna på rytmerna, melodierna, harmonierna och tonernas olika färger i ett mer medvetet tillstånd. Men lyssnaren måste framförallt för att kunna följa kompositörens tankar, också veta något om olika principer för musikalisk form (s 103).

Musikologen Edward T. Cone föreslår att aktivt lyssnande blir ett slags ställföreträdande utförande av musiken som sker genom att invärtes reproducera den. Kompositören och lyssnaren fogas på så vis tillsammans genom att lyssnaren först och främst upptäcker och klargör kompositionens rytmiska liv för sig själv (s 103).

Gardner (1993) förklarar att det musikaliska förvaret i sinnet där musikaliska idéer härrör ifrån, i huvudsak består av mekanismer som består av tonalt minne. Det kan inte fungera på ett kreativt vis innan det har absorberat en viss mängd tonala erfarenheter. När det musikaliska minnet fungerar på ett fysiologiskt intakt vis, kommer en stor del av det som hörs att lagras i det omedvetna och bli föremål för senare användning (s 102).

Vidare menar Gardner (1993) att Igor Stravinsky indikerade i samtal med Robert Craft angående komposition av musik, att komponerande är görande, inte tänkande och att det sker utan agerande från varken tanke eller vilja utan sker naturligt (s 103). Denna åsikt kan vi även relatera till improvisation, eftersom improvisation är komposition som sker i stunden menar vi.

Vi kan konstatera att våra specifika skillnader i huvudsak bottnar i att Gabriel har ett *figuralt* tillvägagångssätt medan Peter har ett *formellt* tillvägagångssätt. Dessa skillnader befinner sig inom ramen för musikalisk-rytmisk intelligens och är något som vi också kan se tendenser till att infinna sig hos de intervjuade respondenterna.

3.2 Vad händer när man övar utifrån sina minst utvecklade kompetenser?

Den primära och mest aktiva delen av vår undersökning har bestått av övning och utveckling på det område där vi har våra minst utvecklade kompetenser med fokus på praktiskt musicerande. Under denna rubrik vill vi först presentera en översikt över våra respektive undersökningar i ett utifrån våra loggböcker sammanfattat format. Därefter ser vi närmre på initierande utmaningar och processer som vi mötte under undersökningen. Vidare kommer vi under denna rubrik att teoretisera de processer vi mött, analysera vad för typ av kunskap vi skapat samt diskutera konsekvenser för vårt musicerande.

Peter

Till en början var internaliseringen av olika intervall svårt och jag fick använda strategin att sjunga starttonerna på kända melodier för att kunna identifiera vilket intervall som spelades upp. Efterhand så vart det tydligt att vissa intervall, rena kvarter och stora septim-intervall, intuitivt identifierades av min hjärna utan att jag behövde tänka. Denna intuition kom sedan att gälla för resterande stamtoner i durskalan.

När jag har musicerat aktivt med målet att inte intellektualisera och inte tänka musikteoretiskt så har detta varit ett komplicerat problem. Vid ton-anslaget har min musikteoretiska kunskap aktiverats rent intuitivt och således har jag haft svårigheter att komma till det mentala tillstånd där jag kan koppla loss intellektet för att musicera från gehöret. De gånger jag däremot lyckats musicera från gehöret tillsammans med inslag av intellektet/musikteori i ett symbiotiskt förhållande så har dock resultaten varit mycket tillfredställande.

Genom internaliseringen av intervall har jag blivit säkrare på att definiera olika ackordtyper och också blivit mer uppmärksam på vad som händer i musicerandet. Hela processen att arbeta med gehör har gjort att jag nu är mer vaksam på allt som kan höras i ett musicerande sammanhang, då jag tidigare varit mer uppmärksam på vart någonstans i låtens form vi befunnit oss. Via övning av gehöret så har mitt musicerande fundamentalt har förändrats och förbättrats. Att låta gehöret få en större plats och visa riktningen för mitt musicerande ger upplevelsen hos mig att jag bjuder in till mer levande, dynamiska och kommunikativa möjligheter.

Gabriel

När jag har dokumenterat dessa övningar så kan jag se att en utveckling har skett. Dels har jag kommit längre och längre fram i Bergonzi-boken, tempot på "Hitta tonen" övningen har gradvis ökat och rytmik och timing har gått från att hantera enkla grundläggande övningar till att anamma mer komplexa. Jag har även märkt hur detta har påverkat mig i positiv riktning som musiker i repetitionssammanhang och spelningar på så vis att jag har utvecklat ett stabilt förhållande till tempo och rytmer. Nu finns en stomme som inte tidigare fanns där på samma sätt. Jag har dessutom märkt att notläsningen har blivit bättre, både att läsa av rytmer och att snabbare hitta tonen från att koda av notskriften till att spela det på instrumentet. Jag har fått en starkare förankring av hur de skrivna rytmerna också befäster sig i den ljudande musiken och fått en koppling däremellan som jag inte uppfattade innan detta arbete påbörjades. Jag behöver inte tänka lika mycket var tonerna sitter på greppbrädan utan kan mycket lättare identifiera dem vilket har bidragit till en större frihet i mitt musicerande.

Vad som har varit en tydlig utmaning när jag har arbetat med Bergonzimaterialet är att det har infunnit sig ett glapp mellan att först tänka ut vad som ska spelas för att sedan spela det. Detta har krockat med det sätt jag föredrar, att bara spela ut formen i tempo utan att behöva tänka den strax innan. Jag har jobbat med att först tänka ut stoffet för att sedan spela det i time och det har varit en tung men givande utmaning.

I slutändan kan jag konstatera att göra det tungrodda arbete som går motigt och långsamt har bidragit till värdefulla färdigheter i mitt musicerande och jag har upplevt övningarna som extra givande när jag har arbetat med dem under en tid.

Vi har alltså valt att utmana oss själva på de områden som vi finner svårast i vårt musicerande.

Det har för Peters del handlat om gehörsträning och för Gabriels del om intellektualiserande, med fokus på aktivt musicerande.

Gemensamt har vi oberoende av varandra upplevt en konflikt mellan att hamna i gamla bekväma spår och halka ur fokus från den aktuella utmaning som vi har försökt tackla. Detta har bidragit till en slags mental konflikt som vi har försökt handskas med.

Vi har båda utvecklats som instrumentalister genom att arbeta på detta vis och ser de stora vinsterna med att utveckla de kompetenser som vanligtvis inte är så framträdande på det sätt vi föredrar när vi musicerar.

Peter utmanades till en början med att särskilja, isolera och sjunga specifika toner i ett ljudande dur-ackord samt att höra toner "i huvudet" utan att sjunga dem med rösten, så kallad "internal-hearing". Till en början skedde övningen dels med användandet av röst och dels utan användandet av röst. Efter ett par veckors arbete ändrades riktningen från att fokuserat öva "internal-hearing" utan röst till att inkludera rösten som ett primärt verktyg i alla moment. Att öva upp en färdighet i att "höra toner i huvudet" tycktes fungera bättre med användandet av rösten.

Gabriel utmanades inledningsvis med att i det praktiska musicerandet definiera tonernas namn och funktion i olika övningar, dels med Bergonzi's övningar av intellektuell karaktär och dels med "hitta-tonen-övning" till metronom. Till en början övades att koppla varje separat ton till ett ton-namn och siffra (förhållandet mellan tonen och den harmoniska bakgrunden). Efter ett par veckor tog övningen dock en ny riktning när han övergav att tänka varje separat tons namn/funktion och istället arbeta utifrån grupper av toner anknutna till en harmonisk bakgrund, vilket även rekommenderades i boken.

Vad som hände i början av vår undersökning, var att vi orienterade oss i ett förhållandevis nytt område där de mentala scheman/tankemönster som existerade inte var särskilt medvetna eller tydligt utformade. Detta var områden som vi tidigare inte lagt så mycket arbete på att utveckla, vilket resulterade i att den nya kunskapen och erfarenheten helt eller delvis ersatte/reviderade våra befintliga mentala scheman. Ur detta framskrider en ny grund av förståelse och tankesätt. Enligt Illeris (1999) definieras den typ av lärande där nya erfarenheter helt/delvis omstrukturerar befintliga tankemönster/mentala scheman som ackommoderande lärande. Denna typ av lärande som förutom att omstrukturera tidigare mentala scheman också expanderar utöver den tidigare beredskapen benämns också som *överskridande kunskap* som stegvis eller plötsligt kan möjliggöra förståelse eller lösning på andra olika problematiska förhållanden (s 60).

Undersökningens första månad av arbete präglades också för oss båda av ett slags motstånd och upplevelse av svårighet i våra utmaningar. Denna gemensamma upplevelse av svårighet och motstånd i vårt kunskapande har också erfärits av R2 som menar att det lätt blir att man musicerar och övar utifrån sina starka kompetenser och undviker att arbeta med sina svaga kompetenser just därför att arbetet med svagare kompetenser kan upplevas som obekvämt och ingjuter en känsla av inkompetens.

Illeris (1999) menar att det är viktigt att förstå att det är lättare och mindre energikrävande att addera nya erfarenheter till ett mentalt schema utan omstrukturering eller revidering, vilket kallas assimilativt lärande. Det är mer krävande och energiförbrukande att omstrukturera redan förvärvade insikter till förmån för nya perspektiv. Detta är en förklaring till varför denna typ av lärande medvetet eller omedvetet undviks, därför att lärandet upplevs som svårt och motigt.

Detta fenomen känner vi igen från R2s resonemang kring hur han/hon har övat i områden som varit svåra. R2 talar om hur han/hon länge musicerade överkompenserande utifrån sina starka kompetenser och undvek att arbeta med sina svagare kompetenser eftersom han/hon då framstod som mindre kompetent. R2s lärare hade överseende med vissa speltekniska moment eftersom en annan kompetens var så välutvecklad.

Illeris menar dock vidare att de kunskaper och insikter som gagnas via omstrukturerande och frigörande av sina mentala scheman, dvs ett ackommoderande lärande, ofta bidrar till en hållbar grund för fortsatt lärande i området. Denna typ av omstrukturering kan också skapa sammanhängande förståelse som i sin tur kan anknytas och komma att påverka andra mentala scheman/tankemönster (s 62).

3.3 Varför är det bra att som pedagog och musiker känna till olika lärostilar?

Utifrån våra diskussioner inför och genom våra undersökningar har vi upptäckt att vi har individuella sätt att närma oss vårt gitarrspel, vi är olika individer med olika lärostilar. Peters intellektuella och teoretiskt kontrollerade sätt att närma sig musik i ett logiskt steg-för-steg progression stämmer väl in på Prashnig's beskrivning av en analytisk-dominant lärostil. Likaså Gabriels gehörmässiga och intuitiva sätt att närma sig musik i ett kreativt helhetstänkande sätt stämmer väl överens med en mer holistisk-dominant lärostil (Prashnig s.16). I enlighet med Prashnig (1999) kan det tilläggas att en individs lärostil är en unik uppsättning av både holistiska och analytiska drag, men där endera sidan kan vara mer dominant (s 123).

I vår studie bekantar vi oss med varandras perspektiv och gör insikter om individuella lärostilar som leder oss in på området mångfald, ett kunskapsområde som vi anser vara ytterst viktigt för alla människor och pedagoger inte minst.

“ Om du arbetar som lärare eller handledare, eller på något annat sätt med inlärningsprocesser, bör du tänka på att din egen tankestil förmodligen dominerar din inställning till undervisning, kanske i högre grad än du tror. Vi tenderar att undervisa på samma sätt som vi tycker om att lära. - *Karl Albrecht* ” (Prashning, 1999 s 46).

Prashnig (1999) menar att det är vanligt förekommande att lärare undervisar på det sätt som de själva lärt sig eftersom det är det sättet som läraren upplever som det mest vettiga tillvägagångssättet på ett generellt plan, fast det i själva verket är ett tillvägagångssätt sprunget ur lärarens egna personliga lärostil (s 185).

Prashnig (1999) menar också att konsekvenserna av att vara medveten om den mänskliga mångfalden, att verkligen förstå att vi alla är olika i våra inlärningsätt, möjliggör lärare att bedriva bättre undervisning genom mer avvägda metoder. Elever som förstår sin lärostil skulle via tillhandahållna hjärnbaserade metoder nå stor framgång i sina studier, lära sig snabbare samt stärka sin självkänsla (s 47).

En anledning till varför Peter intresserade sig för att arbeta med sitt gehör var att han upplevde stelhet i sitt musicerande. Även om han använde “rätt” toner på ett teoretiskt plan så upplevde han att musiken inte “levde” utan förblev tämligen platt och livlös. En lösning till detta kan tolkas från Prashnig (1999) som menar att endast en utvecklad dominans, analytisk eller holistisk, inte är tillräckligt utan kommer leda till kognitiv stelhet. Den viktigaste förmågan anses vara mänsklig flexibilitet, förmågan att anta utmaningar utifrån olika perspektiv och arbetssätt, som anses leda till bättre förståelse och lämpligare problemlösningsförmåga (s 299).

Både Peter och Gabriel upplever att arbetet med deras svagare kompetenser starkt har gett ny förståelse och handlingsmöjligheter i sitt musicerande. Eftersom de arbetat utifrån svaga kompetenser som vi tidigare överkompenserat med mer bekväma kompetenser så har vi på så sätt arbetat oss mot en viss flexibilitet i vårt musicerande på det sätt som Prashning (1999) rekommenderar: "Det skulle hjälpa analytikerna om de fick använda sin intuition oftare och förstärka sitt högerhjärnetänkande. Holistikerna å andra sidan [...] skulle träna sitt logiska tänkande och använda vänsterhjärna, sina analytiska förmågor lite oftare" (s 299). R2 och R3s svar angående sina sätt att öva och utmana sig visar på en medvetenhet om sin egen lärostil. R2 beskriver sig själv som en holistisk dominant inlärare och R3 har en ytterst analytisk lärostil. R2 har också medvetet övat på ett analytiskt tillvägagångssätt i perioder och finner detta mycket berikande, även om detta inte är R2's föredragna sätt att arbeta. R3 menar också att det inte går att tyda ett enda mönster för hur han arbetar utan säger att det varierar från situation till situation, ett uppenbart flexibelt arbetssätt. R2 tycks också ha sett vinsterna med att arbeta mot ett mer flexibelt arbetssätt som också Prashning (1999) förespråkar (s 299).

3.4 Slutdiskussion

De kärnpunkter som vi har kommit fram till i denna studie är bland annat skillnaden i lärandet mellan det figurala och det formella lärandet som sker inom ramen för musikalisk-rytmisk intelligens. Vi har i vår undersökning konstaterat att nyttjande av en främmande lärostil samt övning i dessa respektive kompetensområden, öppnar för nya möjligheter att hantera olika situationer och en större flexibilitet, både i rollen som musiker och som pedagog. Med våra vunna kunskaper från denna uppsats kan vi som pedagoger möta elever och utforma undervisningen med hänsyn till deras unika sätt att lära sig.

Eftersom kunskapandet i kompetensområden som inte är till individens fördel ofta upplevs som energikrävande och arbetsamt och kanske därför undviks så är det ändå viktigt att ha i åtanke att det i slutändan bidrar till en mer hållbar och mer stabil grund för kunskap.

3.5 Fortsatt forskning

Vi tycker att det skulle vara intressant att undersöka undervisning med andra instrumentgrupper som har en stark undervisningstradition, exempelvis piano i klassisk instrumentalundervisning. Vi upplever att denna undervisning har en mer utpräglad form för hur elever ska öva om man jämför med gitarrundervisning i afroamerikanska genrer. Vår forskning utgår ifrån individualitet och mångfald vilket kunde vara av intresse för all instrumentalundervisning.

Eftersom musikutbildning i så stor omfattning är formellt utformad så anser vi att det skulle vara intressant med forskning som fokuserar på hur en figuralt betonad musikundervisning kan se ut. Eftersom det finns många musikutövare som har ett figuralt närmande till sitt musicerande så kan det vara intressant att lyfta fram detta för att tillgodose deras behov men också för att komplettera den formella undervisningen.

3.6 Gestaltningen

Syftet med vår gestaltning var att informera och delge de insikter vi har vunnit genom vår undersökning och att skapa en kreativ diskussion med åhörarna för att få ytterligare perspektiv på ämnet. Gestaltningen skedde i form av ett seminarium och vi valde att gestalta arbetet på

detta vis på grund av att vi ville delge lärdomarna på ett så tydligt sätt som möjligt. Tydligheten är av stor vikt eftersom vi i vår kommande yrkesroll som instrumentpedagoger behöver levandegöra dessa kunskaper och integrera dem i oss själva. Denna gestaltungsform gjorde det möjligt för oss att på ett personligt plan uttrycka och artikulera våra insikter för att se om vi kunde kommunicera dessa till våra åhörare. Seminarieformen innebar ett nödvändigt risktagande där vår förtroendet med arbetet sattes på prov.

Vi valde att genomföra vår gestaltning i seminarieform där vi presenterade vår studie i sin helhet och gav ljudande och instrumenttekniska exempel utifrån våra respektive undersökningar. Vi bjöd också in till diskussion angående åhörarens egna tankar kring vårt ämnesval och våra resultat. Inbjudan skickades digitalt via facebook till nio gitarrister varav en slutligen närvarade under hela seminariet. Av seminariet gjordes också en ljudupptagning med en Zoom Q3HD inspelningsapparat.

Nedan redovisas för seminariets händelseförlopp så som det planerades innan genomförandet.

Introduktion/bakgrund 5 min

Teman att beröra:
Bakgrund till arbetet
Arbetsätt i övningspraxis
Generella skillnader i musikaliskt tillvägagångssätt
Förmågor/kompetenser i musicerande
Gehör/teori - naturliga fallenheter

Teoretisk anknytning (övergripande) 5 min var / 10 min

Gabriel: De sju intelligenserna, Figuralt/formellt
Peter: Konstruktivistiskt lärande, Analytisk/holistisk lärostil

Praktisk redovisning 30 min

Peter presenterar:
EartrainingHQ.com
Använda gehöret medvetet och aktivt i alla aktiviteter.

Gabriel presenterar:
Bergonzi - Lady Duck - låtexempel och permutations
Hitta tonen
Rytmik och timing

Kontentan/Diskussion 15 min

Konsekvenser för läraryrket
Konsekvenser för musicerandet & inlärning för musicerande
Diskussion med åhörare

Reflektion

I vårt gestaltande seminarie upplevde vi en viss nervositet och utmaning när vi för första gången skulle formulera vårt material i en sammanhängande form under ett bestämt händelseförlopp. Vi anser ändå att vi lyckades med att presentera det vi planerat att delge i stora drag. Att formulera och artikulera detta arbete i en levande situation ledde till att vi båda upplevde att de insikter vi gjort har fördjupats ytterligare. Genom att diskutera arbetet med åhöraren blev vi medvetna om att tillhörigheten till det formella eller figurala inte nödvändigtvis behöver vara helt uppenbar utan att man kan befinna sig i ett mellanläge.

Seminariet kunde blivit annorlunda om en grupp av gitarrister hade deltagit då vi kunnat få ta del av flera perspektiv på ämnet. Åhöraren som deltog förklarade bland annat att han kunde förstå både det figurala och formella perspektivet och att han uppfattade att hans egna tillvägagångssätt hamnade någonstans mittimellan. Vi anser att vi lyckades med att skapa en god grund för en fortsatt kreativ diskussion och att det vi berättade togs emot med intresse. Vidare att vi lyckades skapa förståelse för ämnet.

4. Referenser

Gardner, H. (1999). *Intelligenserna i nya perspektiv*. Jönköping: Brain Books AB

Gardner, H. (1993). *Frames of mind: theory of multiple intelligences*. (2. ed.) London: Fontana Press

Prashnig, B. (1999). *Kraften i mångfalden*. Danderyd: Andragogerna

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the Faculties, Perspectives on Artistic research and Academia*. Leiden: University Press.

Bergonzi, J. (1994). *Inside Improvisation, Vol. 1 >> Melodic Structures << Advance Music*

Imsen, G. (2006). *Elevers värld: Introduktion till pedagogisk psykologi*. (4., rev. uppl.) Lund: Studentlitteratur

Illeris, K. (2007). *Lärande*. Lund: Studentlitteratur AB

Internet

Vetenskapsrådet. (2013). *Forskningsetiska principer inom humanistisk- samhällsvetenskaplig forskning*. Hämtad 2013-12-03, från <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>

EartrainingHQ.com

Muntliga källor

Intervju med Respondent 1. 13/11 2013

Intervju med Respondent 2. 15/11 2013

Intervju med Respondent 3. 21/11 2013

Bilagor

Intervjufrågor

Uppvärmningsfråga:

Vad är ditt föredragna sätt att lära dig en låt utantill? exempelvis:

x Melodi

x Ackordföljd

1.A Vad har du lätt och svårt för som gitarrist?

1.B Har det alltid varit så? Hur var det när du var yngre?

2. Kan du problematisera dina olika kompetenser som gitarrist, hur blev det såhär tror du?

3. Hur övar du för att utmana dig själv inom ett område som du har svårt med?

4. Hur organiserad är du i ditt övande? Hur övar du?

5. Vilka fördelar kan du dra nytta av från dina talanger som gitarrist?

6. Har dina talanger överkompenserat för något som du har haft svårt för som gitarrist på något vis?