

FG1300 Själständigt arbete 15 hp

2018

Musiklärarexamen

Institutionen för musik, pedagogik och samhälle (MPS)

Handledare: David Thyrén

Examinator: Ralf Sandberg

Peter Nylander

Pentatonik för gitarrister

En studie av gitarristers pentatoniska förkunskaper inom
högre musikutbildning

Sammanfattning

Syftet med denna studie är att undersöka gitarrlärares syn på studenters förkunskaper inom pentatonik då de börjar inom högre musikutbildning. Metoden för studien bygger på kvalitativa intervjuer av tre erfarna gitarrpedagoger med flera decennier bakom sig inom högskola och folkhögskola. Studien har sin utgångspunkt ur ett sociokulturellt perspektiv. Resultatet visar på att lärarna uppfattar att studenter besitter förkunskaper inom pentatonik men att det finns tydliga kunskapsluckor.

Sökord: Gitarr, pentatonik, improvisation, jazz, musikhögskola

Abstract

The purpose of this study is to investigate guitar teachers' views on college students' prior knowledge of the pentatonic scale. The methodology used was based on interviews with three experienced college level teachers with several decades of teaching experience behind them. The study is rooted in a socio-cultural perspective. The result shows that the teachers unanimously believe the students enter higher education with prior knowledge of the pentatonic scale. However, there is consensus that there are gaps in their knowledge.

Keywords: Guitar, pentatonic, improvisation, jazz, college of music

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
1.1 Kort om pentatonikens bakgrund och spridning	3
1.2 ”Pentatonik för gitarrister”	4
1.3 Problemområde	6
1.4 Syfte	7
1.5 Forskningsfråga	7
1.6 Tidigare forskning	7
1.7 Teoretiska perspektiv	8
2 Metod	10
2.1 Urval av informanter	11
2.2 Informanternas bakgrund	11
2.3 Genomförande	12
2.3.1 Intervjufrågor	12
2.4 Etik	13
3 Resultat och analys	13
3.1 Studenters genreidiomatiska pentatoniska kunskap	13
3.1.1 Reflektion:	13
3.2 Studenters kunskap om pentatonik över hela gitarrhalsen	14
3.2.1 Reflektion:	14
3.3 Studenters kunskap om förhållandet mellan pentatonik och tonart	15
3.3.1 Reflektion:	15
3.4 Studenters kunskap om variationer av den pentatoniska skalan	16
3.4.1 Reflektion:	16
3.5 Studenters applicerande av pentatonik över komplexa harmoniska följder	17
3.5.1 Reflektion:	17
3.6 Redovisning av samlade resultat	18
4 Diskussion	18

4.1 Studiens resultat i relation till tidigare forskning.....	20
4.2 Gitarren som idiomatiskt präglat redskap.....	20
4.2 Praktiska aspekter och tillämpningar ur studien	21
4.3 Inte endast en skala	24
5 Fortsatt forskning	25
Referenser	26
Litteratur	26
Elektroniska källor	27

1 Inledning

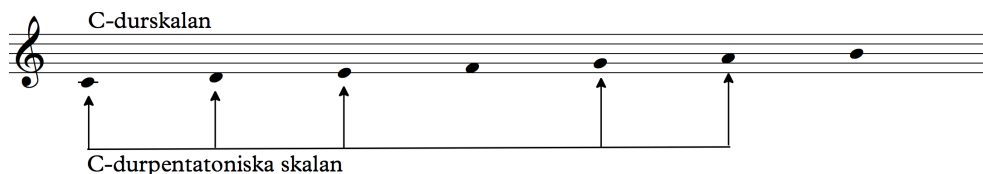
Under de 36 år jag spelat gitarr och de dryga 20 år jag undervisat i gitarrspel har jag haft gott om tid och anledning att fundera lite extra kring vad instrumentet kräver och vad jag kräver av mig själv som gitarrist. I Tomas Tranströmers dikt *Romanska bågar* talar ängeln och säger ”*du blir aldrig färdig, och det är som det skall*” (Tranströmer 2011). Det stämmer väl överens med gitarristens bana och existens. I vissa stunder kan detta upplevas som ett oöverstigligt hinder med en underliggande sirensång som lockar med orden ”*Ge upp, det är ändå ingen idé då du aldrig kan lära dig allt*”. Jag upplever att Tranströmers ängel har en försonande ton där resan är viktigare än destinationen och med kärleksfull acceptans omfamnar dualismen mellan oändligheten vår blick förnimmer och den utmäta tid vi ges. För egen del har perspektivet av den oändliga kunskapsmängden med oöverblickbar horisont påverkat mitt eget synsätt på vad, hur och varför jag söker kunskap och utveckling.

Mina erfarenheter av pentatonik ur ett elevperspektiv har varit slumpmässiga och präglade av bristande helhetssyn från både lärare och de kurser jag deltagit i. Jag kan idag fundera över en del av de prioriteringar som görs när musikteoretiska kunskaper lärs ut till blivande jazzmusiker och musicerande i andra angränsande genrer som har improvisation som medel och mål. Under de år jag studerade på Berklee College of Music i Boston ägnades många kurser åt musikteoretiska perspektiv med fokus på harmonisk analys och följaktligen kunskap om ackordskalor vilka skulle bli till viktiga redskap inom jazzimprovisation. Däremot kan jag inte minnas att pentatonik berördes annat än flyktigt och i bisats.

Anledningen till att den pentatoniska skalan behandlades parentetiskt och fläckvis i min musikaliska utbildning kan ha sin orsak i att den kanske ansågs, och än idag anses, vara mer krydda än fundament. Pentatonikens olika varianter ryms redan inom dur (notex.1) och mollskalornas variationer och däri måhända upplevs den som överflödig.

Notexempel 1)

C-durskalen jämfört med C-durpentatoniska skalan



Problemet med den logiken är att även arpeggion borde gå samma öde till mötes då skillnaden mellan de två inte är stor. Varför får då inte pentatoniken samma pedagogiska behandling som den präglande ackordtonsfixeringen inom bebopen? I en annan uppsats hade jag gärna fördjupat studien om bebopens eventuella hegemoni inom jazzundervisning på högre nivå. Här kan jag dock sträcka mig till att utifrån mina egna erfarenheter som alumna vid Berklee College of Music samt adjunkt under ett tiotal år på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm (KMH) konstatera hur jazzundervisningen präglas av bebopens teoretiska arv.

Från bebopens perspektiv kommer pentatoniken in som en kanske lite grov och okunnig kusin från landet. Den har inte den barockliknande teoretiska och harmoniska precisionen bebopen besitter i sin förmåga att melodiskt teckna en harmonisk följd med exakthet. Att studera ett improviserat solo av Charlie Parker, bebopens nestor, leder nog många till förundran över hur en människa kan i stunden åstadkomma bragden att med sådan precision, sväng och skönhet återge ett komplext harmoniskt förlopp, och då ofta i en hastighet som överskred 300 taktslag per minut (bpm). Nej, pentatonikens signum är inte exakthet eller precision. Det är snarare motsatsen som är skalans karaktär och styrka. Enligt min mening är det vagheten som gör skalan användbar och unik i sitt slag.

Jag påminns om en episod tidigt under mina studier på Berklee College of Music. Jag var en av flera deltagare i en jazzensemble där vi som ingick i kursen låg någonstans i främre begynnelsen av vår utveckling som jazzmusiker. Vi var ålagda att tillsammans framföra *My Romance* i ett behagligt medium-tempo. Utan att här gå in i teoretiska diskussioner kring tonarter och ackordanalys så kan man säga att *My Romance* är en relativt representativ komposition från 30-talet, skriven av radarparet Richard Rodgers och Lorenz Hart, och som så många sånger som blivit standardrepertoar inom jazzen började den sin bana inom dåtidens musikalgenre. Medan jag improviserade över formen minns jag hur läraren stod framför mig skrikandes "Play B-flat pentatonic! Play B-flat pentatonic!". Jag hade dock redan invigts i tankarna kring bebopens förträfflighet och strävade efter att väva mig igenom varje enskilt ackord på ett så tonsäkert vis jag förmådde. Sanning var, med eftertanke, att jag

nog befann mig mil ifrån att lyckas med detta. I stunden upplevde jag lärarens uppmaning som störande, kontraproduktivt i relation till mina ambitioner och rent allmänt konstnärligt förkastligt ur ett jazzimprovisatoriskt perspektiv.

Idag ser jag andra vinklar och nyanser när jag spelar upp samma minne. Läraren i sammanhanget var en saxofonist med ett rykte om sig att stå för det jag upplevde som en lättsammare jazztradition *a la* Kenny G. Det påverkade alldeles säkert min förmåga och lust att ta till mig hans instruktion då den sortens jazz inte låg högt i kurs bland oss studenter. Han bemödade sig heller inte att hjälpa mig förstå varför jag skulle följa hans uppmaning att spela endast *en* pentatonisk skala över hela låten. Episoden blev till ett exempel på missade chanser från flera håll, både för elev som lärare. Det skulle ta mig flera år innan jag förstod vad som var konstruktivt och utvecklande i hans uppmaning.

1.1 Kort om pentatonikens bakgrund och spridning

Pentatoniken förekommer i flertalet sammanhang och kulturer från jordens alla hörn. Från Sumatra, Java och Bali hör vi exempel på flitigt användande av pentatonik. De Javanesiska gamelanorkestrarna, som ibland kan bestå av upp till 80 musiker, väver ofta ihop sin musik med en skala som kallas *slendro* (Kartomi 1980), identisk med vår durpentatoniska skala.

Skalan har ur en västerländsk blick fått olika epitet beroende på vilken av de många geografiska härkomstplatserna som åsyftades. I Europa under 1800-talet benämndes den ofta som ”Chinese scale” eller ”Scotch scale” då den förekom både i Kina och Skottland. Men det fanns även medvetenhet om dess förekomst i Japan, Västafrika, Nord- och Sydamerika (Grove 2001).

Flertalet europeiska tonsättare under 1800- och 1900-talet inkorporerade pentatonik i sina alster, ibland i form av uppenbar kulturell appropriering. Carl Maria von Weber transkriberade en melodi ton för ton från Rousseaus *Dictionnaire de musique* till sitt stycke *Air chinois* och blev kanske 18-hundratalets första pentatoniker (Grove 2001). Han skulle följas av tonsättare som Frédéric Chopin i sin *Krakowiak, op.14*, Franz Liszt i *Kyrie* från *Missa Choralis*, Claude Debussy i *Nuages* från *Trois nocturnes*, Igor Stravinskys *Våroffer (Le sacre de printemps)* samt många fler (Grove 2001). 1889 blev Debussy djupt tagen och påverkad av en gamelanorkester på besök i Paris (Day-O’Connell 2009).

Ur den afroamerikanska sångtraditionen som kallas ”spirituals” hittar vi exempel på pentatoniska melodier vilka användes för att tonsätta bibeltexter (Oxford 1970). Vid sidan av dessa sakrala sånger förekom det som kallades *work songs* vilka användes av de afroamerikanska slaverna medan det arbetades ute på fälten (Mongan 1983). *Spirituals* och *work songs* gav upphov till gospeltraditionen och vidare djupt influerade senare genreyttringar som blues och rock (Clarke 1995). Även amerikanska tonsättare som George Gershwin, Aaron Copeland och Charles Ives kom att influeras av pentatonik, dock inte från samma asiatiska källor de europeiska 1800-talstonsättarna hämtade ur. I deras fall kom influenserna från jazz och blues som under det tidiga 1900-talet började ta form i USA (Ross 2007) (Courtney 2016).

Då de afroamerikanska slaverna inte tilläts spela trummor utvecklades varianter av stränginstrument vilka kom att ersättas av gitarren (Mongan 1983). Det pentatoniska tonspråk som präglade den afroamerikanska sångtraditionen kunde nu höras tillsammans med gitarr. Under 1920-talet kom de första elektriskt förstärkta gitarrerna som ett svar på det överröstade instrumentet utsattes för i orkestrarna. Det skulle ta tid innan denna utveckling tog ordentligt fäste, men resultatet blev till att gitarristen tog ett tydligt kliv från ackompanjerande musiker till en solistisk röst i rampljuset. Nu kunde de vokala pentatoniska traditionerna inte bara emuleras på gitarren utan även höras. Denna utveckling kom att bli central kring gitarrens framtida ställning inom rock och blues (Mongan 1983).

1.2 ”Pentatonik för gitarrister”

Pentatonik är inte på något vis en exklusiv gitarrfråga och gitarristen plockar sin pentatoniska frukt från samma kunskapsträd som alla andra musiker och tonsättare. Det som dock skiljer åt enligt mig är bakgrund och förkunskap. Jag har sett hos många gitarrister att förkunskapen ofta är en följd av en bakgrund präglad av den roll instrumentet kommit att spela. Gitarrens framträdande position inom västerländsk populärmusik är nog uppenbar för flertalet av oss. Inte minst inom rock och blues som gav upphov till termen *gitarrhjärte*. Vem som får epitetet *gitarrhjärte* kan variera beroende på publik. I en teoretisk kvantitativ studie tror jag vissa gemensamma nämnare skulle utkristalliseras bland alla presumtiva gitarrhjärtar. Många av oss kanske blir överens om namn som Jimi Hendrix, Eric Clapton, Stevie Ray Vaughan, BB King, m.fl. Men jag som jazzmusiker kanske även sneglar åt John McLaughlin medan någon annan med ett intresse för country kanske nominerar Chet Atkins. En sak

alla dessa nämnda gitarrister har gemensamt är bl.a. ett utvecklat språk inom pentatonik.

Vad menar jag egentligen med pentatonik för gitarrister? Om nu alla musiker hämtar informationen från samma grundläggande källa, varför då särskilja? Min erfarenhet är att många gitarrister möter pentatoniken betydligt tidigare i utvecklingen än andra instrumentgrupper och ofta i den allra tidigaste utvecklingsfasen. Hur många har inte lärt sig eller känner till riffet till Deep Purples *Smoke on the Water* (notex.2)? Mina 8-åriga studenter är förvånansvärt ofta invigda i riffet innan de ens haft sin första gitarrlektion, utan att för den delen ha någon aning om ursprunget. *Smoke on the Water* är ett tema i grunden baserat på den g-mollpentatoniska skalan.

Notexempel 2)

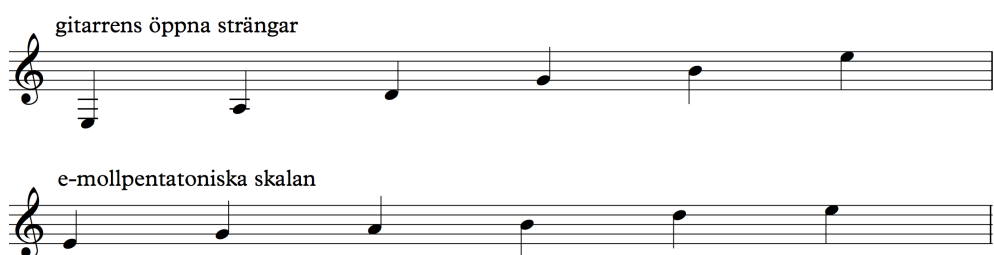
Smoke on the Water

Deep Purple



Utöver den kulturhegemoniska aspekten gitarren präglas av finns det fysiska anledningar till pentatonikens tidiga intåg bland gitarrister. Instrumentet i sin vanligaste stämning följer den e-mollpentatoniska skalan.

Notexempel 3)



Det betyder att när man drar tummen över gitarrens öppna strängar har du redan klivit in i pentatonikens värld.

1.3 Problemområde

Under alla mina år som gitarrlärare har jag erfarit hur flertalet studenter kommit till sin första lektion med en viss utvecklad insikt om pentatonik. Oftast handlar det om fläckvis kunskap i form av lösryckta solofraser från någon gitarridol eller ibland ett djupare omfång av bluesspel, oftast i tonarten E eller A. För många gitarrstudenter innebär dessa tidiga kunskaper om pentatonik ett första steg inom improvisation.

Som ämnesansvarig för gitarr på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm (KMH) mötte jag gitarrstudenter på betydligt högre nivå. Ofta hade de redan gått flera år på estetiskt gymnasium för att sedan tillbringat några år på folkhögskola innan de slutligen kom till KMH. Det jag slogs av var hur deras kunskap om pentatonik sällan följt den övriga utvecklingen där stora landvinningar gjorts i relation till annan kunskap om skalor, harmonilära och improvisation. Jag upplevde att pentatonikens utveckling stannat upp, eller frysts i en tidig utvecklingsfas och låsts till sina idiomatiska rötter, d.v.s. bluesen och rocken. Självfallet hade många studenter på den högsta nivån byggt upp tekniska resurser inom pentatoniken beträffande t.ex. teknisk hastighet, tonartsbyten samt kännedom om skalans utbredning över gitarrhalsen.

I ljuset av att man som pedagog strävar efter att alla studenter ska få en chans att lyckas anser jag att det är viktigt att ta till vara på de resurser studenterna besitter. Jag har erfarit både som elev och pedagog att unga gitarristers kunskap om pentatonik allt för sällan byggs vidare på. En anledning till detta, framförallt beträffande högre musikalisk utbildning, kan bero på att gitarristen måhända är någorlunda ensam i sin kunskap om pentatonik i relation till andra instrumentgrupper. Inom jazzen är gitarr fortfarande något av en bifigur om man jämför med piano, trummor, kontrabas och inte minst brass och träblås. Däri kan det vara upp till gitarrpedagogen att lyfta fram de eventuellt outnyttjade pentatoniska resurserna.

Att utvecklas som improviserande musiker, framförallt inom jazzidiomet, kräver enorma resurser både ur ett instrumentfärdighetsperspektiv som i gehörs- och musikteoretiska aspekter. Jag har erfarit som lärare att gitarrstudenters strävan att assimilera allt detta inte sällan leder till ett försummande av de aspekter av improviserandet som blickar mer åt det emotiva hållet. Till viss del är detta både normalt och förståeligt då perioder av djupstudier ofta kan innebära ett behov av att utestänga vissa

principer och ideal för att hålla allt fokus på problemen för stunden. I ljuset av detta anser jag att det kan vara gynnsamt för studenten att ta till vara de upptrampade stigar som redan finns för att i ett mera bekymmerslöst tillstånd få möjlighet att utveckla principer kring improvisation.

1.4 Syfte

Syftet med studien är att få en inblick i erfarna gitarrpedagogers syn på studenters förkunskaper inom pentatonik och hur dessa kan tas tillvara inom högre utbildning. Studien koncentrerar sig på högskolenivå där utvecklandet av improvisatorisk förmåga inom jazzen och närliggande genrer ligger till grund för en betydande del av utbildningen.

Studien är ämnad att bidra med kunskap om huruvida gitarrstudenter på väg in i högskolan besitter gemensamma kunskapsnivåer inom pentatonik.

1.5 Forskningsfråga

För att konkretisera studiens syfte har en generell forskningsfråga utarbetats: hur uppfattar tre erfarna gitarrpedagoger inom högre eftergymnasial utbildning studenternas förkunskaper inom pentatonik?

1.6 Tidigare forskning

Någon tidigare forskning med min forskningsfråga som utgångspunkt har jag inte påträffat. Pentatonik som ämne är förstås vitt förkommande både ur ett musikteoretiskt som ur ett musikhistoriskt eller etnokulturellt perspektiv. Forskning med blicken på pentatonik i pedagogiska sammanhang finns det ett antal exempel på.

I *Pentatoniska skalans betydelse för undervisningen i waldorfskolan* (Ramos 2011) undersöks Waldorfskolans användning av pentatoniska skalor inom de yngre klasserna. Uppsatsen bygger på en kvalitativ studie där resultatet pekar på att samtliga intervjuade Waldorflärare regelbundet använder pentatonik i sin undervisning.

I sitt konstnärliga examensarbete *Pentatonspråk: jazzpentatonik på gitarr samt komposition* (Svensson 2015) behandlar Joel Svensson pentatonik för gitarr, både ur ett improvisatoriskt som kompositionellt perspektiv.

I *Pentatonik och kompositionsmetod hos Miklós Maros med utgångspunkt från Cinguettio* (1995) utforskar Jan Olof Rudén (2004) kompositionella inslag av pentatonik i kompositören Miklós Maros verk *Cinguettio*.

I relation till Jerry Bergonzis *Pentatonics Vol.2* (1994) kan man fråga sig om det handlar om forskning. Publikationen ter mer som en musikteoretisk metodbok, dock med djuplodande redovisningar kring användandet av pentatonik inom jazzgenren.

I likhet med Bergonzi (1994) kan man koppla Adelhard Roidingers *Jazz Improvisation & Pentatonics* (1987) till metodboks-kategorin snarare än benämna det som forskning. Boken består av en uttömmande och gedigen genomgång av olika varianter av pentatonik med tillhörande melodiska exempel.

1.7 Teoretiska perspektiv

Den här studien utgår från ett sociokulturellt perspektiv vars ursprung kommer från den ryske psykologen, pedagogen och filosofen Lev Vygotskijs (1896–1934) teorier. Några av hans centrala begrepp är *mediering*, *appropriering* och *den närmaste proximala utvecklingszonen* (*Zone of Proximal Development*, ZPD) (Säljö 2012).

Mediering beskrivs som användandet av verktyg för att förstå omvärlden vi lever i (Säljö 2012). Vygotskijs tanke var att människor inte tar in och upplever den yttre världen direkt utan att inläringen tar en omväg via medierande redskap. Processen att använda dessa verktyg kallar Vygotskij för *appropriering* (Säljö 2012). Vårt lärande är beroende av vilka medierande redskap vi har tillgång till i vår omgivning (Säljö 2013). Men människan är inte enbart redskapsanvändare utan även en redskapsproducerande varelse. Vi transformerar inte bara vår omvärld utan också oss själva i lärandeprocessen (Säljö 2013). Sammanfattningsvis skriver Säljö följande:

...den sociokulturella evolutionen handlar om: utveckling och användning av kulturella redskap som bidrar till att forma människans kognitiva och kommunikativa repertoarer liksom deras sätt att använda fysiska redskap (Säljö 2013, s.225).

Per-Henrik Holgersson beskriver i sin avhandling om musikalisk kunskapsutveckling hur studenten tar till sig konventioner kopplade till musikkulturella verktyg för att sedan strukturera och framföra sin musik (Holgersson 2011). För att detta ska möjliggöras behöver studenten komma i kontakt med dessa verktyg som antingen finns i omgivningen eller presenteras av läraren. Holgersson menar att genom sökandet och upptäckten av nya kombinationer av musikkulturella verktyg kan nya uttrycksätt skapas (Holgersson 2011). Detta pekar sammanfattningsvis på att vi inte bara är redskapsanvändare och skapare utan även utvecklare av våra sociokulturella verktyg.

Det Vygotskij kallar *den närmaste proximala utvecklingszonen* bygger på tanken att när människan tagit till sig en färdighet så är hon mycket nära att lära sig något nytt och att zonen vi befinner oss i har nya kunskaper och erövringar inom räckhåll (Säljö 2012). Säljö fortsätter med:

Utvecklingszonen är för Vygotskij den zon där människor är som mest känsliga för instruktion och förklaringar. Det är här som lärarens (eller en kompetent kamrat) kan vägleda en lärande in i hur man använder ett kulturellt redskap (Säljö 2012, s. 193).

Det sociokulturella perspektivet är användbart för min studie då jag vill belysa hur pentatonik kan fungera som medierande redskap för gitarrister. Jag vill utforska huruvida gitarrister på väg in i högre utbildning inom jazzidiomet har pentatonik som proximal utvecklingszon. Anledningen till att fokusera främst på högre utbildning är att kraven på studenter höjs avsevärt beträffande kunskap kring improvisatoriska redskap.

För gitarristen kan pentatonik som kulturellt redskap dyka upp och approprieras tidigt. Kunskapen kan plockas upp antingen via Youtube, genom någon annan nätportal eller lärare. Som Säljö påpekar flyter ett sådant redskap inte omkring i ett vakuum (Säljö 2013). Men ett redskap kan också med tiden neutraliseras eller tas för given (Säljö 2013). Ur pentatonikens perspektiv kan detta leda till att kunskapen förblir fryst i ett tidigt och outvecklat tillstånd. Här blir den proximala utvecklingszonen intressant som ett påminnande inslag om tanken att en kunskap kan leda till en rad nya erövringar.

Det verkar som ett kulturellt redskap inte omedelbart och självklart visar hela sitt ansikte eller alla sina sidor. Gitarristen som lär sig spela en pentatonisk fras, kanske tagen från en förebilds solistiska insatser från Youtube, blir inte nödvändigtvis varse om denna fras djupare ursprung, sammanhang och utvecklingsbarhet. Säljö skriver:

För att kunna hantera inskriptioner och kulturella redskap måste människor socialiseras in i tolkningsgemenskaper och få insikt i tolkningspraktiker. De måste lära sig att förstå hur man ska tolka informationen för att komma åt de erfarenheter som kodifieras (Säljö 2013, s. 233).

Här blir det uppenbart att lärare och elev möts i det kulturella redskapet. Pedagogen hjälper i bästa fall med att öppna upp de dörrar som den proximala utvecklingszonen erbjuder men som studenten eventuellt inte är varse om på egen hand.

Holgersson (2011) använder sig av begreppet *indifferens* i sin avhandling om musikalisk kunskapsutveckling.

Indifferens som begrepp inrymmer flera nyanser och kan karakteriseras som uttalad, outtalad, omedveten och medveten från studenternas perspektiv (Holgersson 2011, s.127).

Precis som en elev medvetet eller omedvetet kan välja att inte ta till sig kunskap av olika anledningar kan man fråga sig om även en pedagog eller pedagogisk inrättning utesluter viss kunskap, eller i detta fall förkunskap, för att den inte nödvändigtvis passar in i den övergripande synen på det estetiska ämnet utbildningen ser sig ålagd att förvalta. Här kopplas då begreppet *indifferens* till pedagog och institution snarare än till studenten. I vissa fall kan det rent av vara att en pedagog inte besitter den nödvändiga kunskapen som krävs för att fånga upp gitarrstudentens medhavda kunskapslott. Att studenten utvecklar en medveten *indifferens* kan även bero på undervisning som signalerar att den medhavda förkunskapen, i detta fall den pentatoniska, inte är av värde och därför inte kommer förvaltas och utvecklas.

I uppsatsen knyts begreppen *medierande redskap*, *proximal utvecklingszon* och *indifferens* till olika aspekter av och omkring studenters pentatoniska förkunskaper. Pentatoniken blir till ett medierande redskap då läraren plockar upp den förkunskap studenten har. Då läraren bygger vidare på denna eventuella förkunskap uppstår en situation då den proximala utvecklingszonen omfamnas. När detta inte sker av olika anledningar inträder det som kan kallas *indifferens* vilket kan beskrivas utifrån studentens perspektiv (Holgersson 2011) men även en lärares eller en institutions.

2 Metod

Den metod jag valt för min studie bygger på kvalitativa intervjuer av tre erfarna gitarrpedagoger där deras syn och upplevelse av studenternas förkunskaper inom pentatonik utforskas.

Enligt Steinar Kvale (1938 - 2008), psykolog och professor i psykologisk pedagogik, är intervjun råmaterialet till den kommande analysen som ska genomföras (Kvale 1997). I *Den kvalitativa forskningsintervjun* skriver Kvale att kvaliteten i intervjun spelar en avgörande roll för det fortsatta arbetet som följer. Några grundläggande synpunkter han uttrycker är att intervjun bör vara självkommunicerande där svaren står på egna ben utan vidare behov av extra beskrivningar och förklaringar (Kvale 1997).

2.1 Urval av informanter

Mitt urval av intervjuobjekt byggde på grad av erfarenhet, utbildningsfas och genrekunskap. Jag valde tre av landets mest erfarna gitarrpedagoger inom eftergymnasial utbildning där både folkhögskola och högskola är representerade. Alla tre gitarrpedagoger är svenska män med minst 30 års erfarenhet av undervisning på högre nivå och har ägnat mycket tid och tanke åt pentatonik både ur ett pedagogiskt perspektiv som i sitt eget musikutövande. Det ska tilläggas att ett viktigt urvalskriterium varit lärarens koppling till improvisations- och jazzinriktad undervisning.

Studien brister ur ett genusperspektiv då några aktiva kvinnliga gitarrlärare på högskolenivå inte gick att hitta inom Sverige. Detta har dock ingen direkt bäring på studiens huvudfråga.

2.2 Informanternas bakgrund

Informanterna har anonymiserats med fingerade namn.

”Stig” är i 60-årsåldern och har ca. 40 år bakom sig som gitarrlärare på högskola. Han är utbildad bl.a. i USA och har många års erfarenhet av att arbeta som musiker vid sidan av undervisningen.

”John” är i 60-årsåldern och har undervisat på högskola i ca. 35 år. Han har haft och har än idag en mycket aktiv musikerverksamhet utöver sin undervisning.

”Anders” är i 50-årsåldern och har ca. 30 års erfarenhet av undervisning på folkhögskola. Även han är utbildad i USA och haft ett aktivt eget musicerande under alla år.

2.3 Genomförande

Intervjuerna genomfördes på olika sätt vilket berodde på informanternas geografiska förutsättningar. Den ena genomfördes på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm i en undervisningslokal och de resterande via telefon. Alla intervjuer spelades in i digitalt audioformat. Intervjuerna tog ca. 30 min vardera

Vid första kontakt med informanterna beskrevs det övergripande ämnet i uppsatsen som ledde vidare till en förklaring varför jag valde just de som intervjuobjekt. Intervjuerna genomfördes med semi-strukturerade frågor som inte styrde informanternas svar fullt ut utan lämnade öppningar där svar kunde variera och bidra med oväntade resultat. De informerades även om att deras person och svar skulle anonymiseras samt att de skulle få ta del av uppsatsen för godkännande inför publicering.

Den insamlade empirin från de kvalitativa intervjuerna har spelats för att sedan transkriberas och tolkas i olika faser för att få inblick i frågeställningens kärna. Kvale skriver att den första transkriptionsfasen kan felaktigt upplevas som en mekanisk kontorssyssla när verkligheten är snarare att den är mera av en första tolkningsprocess (Kvale 1997). Informanternas individuella svar redovisas därefter i uppsatsens resultatdel samt kommenteras sammanfattande.

2.3.1 Intervjufrågor

1. Ur vilka genreidiom härstammar studenternas eventuella pentatoniska kunskaper?
2. Hur god är kännedomen om den pentatoniska skalan över hela gitarrhalsen?
3. Hur ser studentens kunskap ut om hur den pentatoniska skalan förhåller sig till tonart och övriga skalor?
4. Vilken kunskap har studenten om variationer av den pentatoniska skalan utöver den man brukar benämna durpentatoniska skalan eller dess parallella mollvariant?
5. Kan studenten applicera pentatonik över komplexa harmoniska följder som inkluderar flertalet ackordkvaliteter och tonartsbyten?

2.4 Etik

Studien har generellt följt Vetenskapsrådets (2017) etiska riktlinjer. Informanterna har informerats om undersökningens syfte samt att de anonymiseras i relation till sitt deltagande. De har även fått ta del av uppsatsen innan publicering. Konfidentialiteten sträcker sig även till den institution de arbetar på. Kvale (1997) skriver att en ytterligare aspekt av samtycke mellan intervjuare och informant bygger på intervjuobjekten deltar av egen vilja samt att de är fria att dra sig ur undersökningen när som helst.

3 Resultat och analys

Här följer resultatet av de intervjuer jag genomfört i studien. Underlaget till kommande resultat bygger på fem ställda frågor vars svar redovisas för varje informant med en reflekterande kommentar. Frågorna som ställdes redovisas i 2.3.1. (se ovan).

3.1 Studenters genreidiomatiska pentatoniska kunskap

Stig: Stig menar att studenternas kunskap kring pentatonik är tydligt grundad i blues, rock och hårdrock. Då han även handleder blivande gitarrlärare ser han att också de har hämtat sin pentatoniska information från samma idiom.

John: John framhåller att studenternas pentatoniska kunskap är rotad i blues och rock. Han tillägger att även han själv har samma ursprung beträffande pentatonik.

Anders: Anders menar koncist att studenternas kunskap om pentatonik härstammar från blues och rock.

3.1.1 Reflektion:

Alla tre lärare verkar överens om studenternas genreidiomatiska kunskapsgrund. Studenterna verkar komma med pentatonisk förkunskap

rotad i bluesen och rocken. Förkunskapen de besitter kan knytas till Vygotskijs sociokulturella perspektiv och i synnerhet hans tankar kring medierande redskap och den proximala utvecklingszonen (Säljö 2012). Då pentatonik finns som medhavd kunskap kan den användas som medierande redskap mellan lärare och student samt ligga till grund för vidareutveckling då den fungerar som proximal utvecklingszon.

3.2 Studenters kunskap om pentatonik över hela gitarrhalsen

Stig: Här anser Stig att kunskapen börjar tryta. Han upplever att studenterna har någorlunda bra kunskap om den första positionen av det som vanligtvis benämns som ”mollpentan”. Därtill förekommer det att de lägger till en del registeromfång på lägsta strängen samt lite uppåt på de tre högsta strängarna.

John: John upplever att studenternas kunskap om den pentatoniska skalan över hela gitarrhalsen har under de senaste 30 åren blivit bättre. Han menar att många studenter numera har bättre kunskap om de olika positionerna, eller ”boxar” det brukar benämnas, när han möter de första gången på högskolan.

Anders: Anders erfarenhet är att runt 90% av studenterna har någorlunda bra kunskap om den vanligaste pentatoniska skalan över gitarrhalsen. Han påpekar att denna kunskap dock är begränsad till just denna pentatoniska skala och inte innefattar övriga varianter.

3.2.1 Reflektion:

Här uppstår lite olika upplevelser av studenternas kunskap om den pentatoniska skalan över hela gitarrhalsen. Stig upplever den lägsta nivån hos studenterna där kunskapen sträcker sig oftast och endast till ett lite vidgat register i relation till det som kan benämnas som första position av den mollpentatoniska skalan. Både John och Anders har erfarenheter av studenters vidare kunskap med större rörlighet över hela gitarrhalsen. Då lärarna verkar överens om vissa brister kring kunskapen om skalan över hela gitarrhalsen finns här en möjlighet att åberopa Vygotskijs teori om den proximala utvecklingszonen då uppenbara möjligheter kring vidareutveckling finns som bygger på redan införskaffad kunskap.

3.3 Studenters kunskap om förhållandet mellan pentatonik och tonart

Stig: Stig säger att det finns brister hos studenterna beträffande hur den pentatoniska skalan förhåller sig till diverse tonarter samt hur den är kopplad till övriga skalor som durskalan och kyrkotonarterna. Oftast använder de en och samma pentatonisk skala över en hel låt utan att t.ex. differentiera mellan tonikan och subdominanten på en blues.

John: John menar att kunskapen om den pentatoniska skalans förhållande till tonart är begränsad. Studenterna har ofta någorlunda bra kunskap om den parallella relationen mellan det som oftast benämns som ”moll-pentan” och dess parallella durvariant, tycker han. Men inte mycket mer. Han ger ett exempel på hur studenten kan ha kunskap om möjligheten att spela en d-mollpentatonisk skala mot ett G13sus- eller G11-ackord men att det är där det ofta tar stop. Några ytterligare pentatoniska alternativ känner studenten sällan till upplever John. En annan intressant iakttagelse han gör rör studenternas övervägande utgångspunkt från mollpentatoniska skalan snarare än den parallella durpentatoniska varianten.

Anders: Här säger Anders att han inte upplever att studenterna har tänkt mycket på relationen mellan pentatonik och tonart. Studenterna upplever pentatonik som ett ”sound” baserad på en mekanisk uppbyggnad. Anders säger att det är svårt att sjunga och memorera pentatoniska skalor. För studenten är pentatoniskt spel ofta baserad på ”patterns”, eller mönster på gitarrhalsen. Han påpekar att det nog inte är många som kan sjunga en e-mollpentatonisk skala mot ett Cmaj7-ackord.

3.3.1 Reflektion:

En samlande blick på lärarnas beskrivningar visar här på bristande kunskap studenterna har kring hur den pentatoniska skalan förhåller sig till tonarter. De applicerar oftast skalan med en princip som kan liknas vid ”one size fits all”, eller *en* variant för alla skeenden i det musikaliska förloppet. Studenten verkar helt enkelt inte ha den nödvändiga kunskapen för att särbehandla vissa harmoniska moment som t.ex. subdominantens entré i en blues. Intressant nog verkar de flesta studenter utgå från den pentatoniska skalans mollvariant till durkusinens nackdel. En spännande iakttagelse är den pentatoniska skalans bristande sångbarhet och svårighet att gehörsmässigt memoreras. Vygotskijs teori om medierande redskap visar här att studentens kunskap om pentatonik kan användas

som verktyg för att ge djupare insikter om behandling av harmonik, både ur ett teoretiskt som praktiskt perspektiv.

3.4 Studenters kunskap om variationer av den pentatoniska skalan

Stig: Stig säger att studenterna inte har någon större kunskap om andra varianter av skalan utöver den mest förekommande mollpentatoniska varianten. Det händer att de spelar en "e-mollpenta" över ett Cmaj-ackord. Men det är fortfarande den vanliga pentatoniska skalan. Stig fortsätter med att han själv inte satt sig in nämnvärt i olika variationer utan att han använder mest durpentatoniska skalan med parallell. Han påpekar att skalan är användbar då den är så pass öppen.

John: John upplever inte att studenterna har kunskap om olika variationer av den pentatoniska skalan. Dominantpentatoniska skalan (där durpentatoniska skalans stora sextintervall höjs till en liten septima) har de inte stött på. Den insikten brukar skapa förundran när den introduceras för studenterna. John tillägger att genom pentatonik kan man "lura" in de i en komplex harmonisk värld.

Anders: Anders upplevelse är att studenterna hade bättre kunskap om "pentaskalans" variationer förr. Numera är det betydligt ovanligare. Han berättar hur hans undervisning brukade utgå från saxofonisten Jerry Bergonzis genomgång av pentatonik inom jazzimprovisation där han på ett djuplodande och gediget sätt går igenom pentatonikens möjligheter och dess variationer. Anders var själv en gång i tiden elev till Jerry Bergonzi.

3.4.1 Reflektion:

Här framgår det att alla tre pedagogerna ser brister i studenternas kunskap om variationer av den pentatoniska skalan. Den här frågan ger dock upphov till ytterligare insikter. Stig berättar att han själv mest använder den vanligaste varianten av skalan och påpekar att skalan är användbar i sin öppenhet. John påpekar att pentatoniken är ett bra sätt att "lura" in studenterna i en mera komplex musikalisk värld. Anders anser att kunskapen om ytterligare varianter av den pentatoniska skalan var mera vedertagen förr men att det nu är ovanligt att studenterna har kunskap om detta. Han fortsätter med att ta upp saxofonisten Jerry

Bergonzis bidrag till pentatonik i relation till improvisation inom jazzen (Bergonzi 1994). Att studenter sällan kommer med ett utvecklat språk kring variationer av pentatonik kan bero på indifferens (Holgersson 2011). Det är dock inte tydligt huruvida studenten kommit i kontakt med kunskapen i fråga vilket betyder att indifferensen kan komma från kunskapsförmedlandets sida; en lärare, metodbok eller nätportal. Den proximala utvecklingszonen Vygotskij diskuterar kliver dock fram här som ett tydligt och användbart perspektiv. Den medhavda förkunskapen kan användas som språngbräda för vidare forskning och utveckling av variationer inom pentatonik.

3.5 Studenters applicerande av pentatonik över komplexa harmoniska följder

Stig: Stig menar här att det inte är många som börjat tränga in i användandet av pentatonik över komplex harmonik.

John: John framhåller att kunskapen är väldigt begränsad. De studenter han har med god kännedom om pentatonik brukar han utmana genom att ta fram John Coltranes komposition *Giant Steps* (med flertalet tonartbyten i rask takt) och instruera dem att endast spela pentatonik över hela låten. John berättar om hur den första reaktionen av osäkerhet och spörsmål byts ut mot en djup insikt i stil med vad som kallas för en ”aha-upplevelse”.

Anders: Anders menar att under sina år som lärare har han inte stött på studenter med förmågan att applicera pentatonik över rörlig och komplex harmonik.

3.5.1 Reflektion:

Här framgår det att studenterna ytterst sällan verkar komma rustade med tillräcklig kunskap om pentatonik för att åstadkomma improvisation över komplicerade ackordsekvenser. Johns beskrivning av överraskningen studenter upplever när de visas hur pentatonik kan tillämpas över komplex harmonik är uppmuntrande. Han påpekar dock att detta i första hand bygger på att studenter redan besitter en adekvat kunskap kring skalan. Som jag tidigare reflekterat över kring lärarnas olika intervjusvar uppstår här med tydlighet hur både Vygotskijs teori om medierande redskap som den proximala utvecklingszonen är applicerbara.

3.6 Redovisning av samlade resultat

- Studenterna har förkunskaper inom pentatonik då högre musikutbildning påbörjas.
- Studenternas kunskaper inom pentatonik härstammar från rock- och bluesidiomen.
- Studenternas kunskaper brister i användandet av pentatonik i komplexa musikaliska sammanhang.
- Studenterna brister i kunskapen om variationer av den pentatoniska skalan.
- Den pentatoniska skalan är svår att memorera och reproducera gehörsmässigt.
- Pentatonik kan användas för att introducera studenten in i en komplexare musikalisk värld.

I mina samlade resultat har jag därmed reflekterat över några centrala begrepp inom sociokulturellt perspektiv; *medierande redskap*, *den proximala utvecklingszonen* samt *indifferens*.

4 Diskussion

Studiens forskningsfråga ”hur uppfattar tre erfarna gitarrpedagoger inom högre eftergymnasial utbildning studenternas förkunskaper inom pentatonik” har legat till grund för uppsatsens hela arbete. En generell och övergripande fråga som gav upphov till fem underliggande intervjufrågor.

När intervjuerna väl genomförts, transkriberats, analyserats och sammanfattats, utkristalliseras flertalet intressanta aspekter. En del upplever jag som väntade och andra som spännande bonusinsikter. Övervägande stämde den data jag samlat in väl överens med mina erfarenheter från gitarrundervisning på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm (KMH).

Det första och kanske för studiens syfte mest övergripande, intressanta och relevanta resultatet är att alla gitarrpedagoger verkade samstämmiga i sina upplevelser om att studenterna kom med förkunskaper inom pentatonik. Här ligger förutsättningarna för att pentatoniken kan tillämpas som medierande redskap. Detta resultat pekar även på

möjligheten att behandla förkunskapen ur perspektivet för den proximala utvecklingszonen.

Studenternas förkunskaper kunde såklart variera kunskapsnivåmässigt. Det ska också tilläggas att informanterna är själva tolkare av sina studenters kunskaper. Detta kan ge upphov till olika resultat då alla tre har egna perspektiv på pentatonik och har med all säkerhet skillnader mellan sig beträffande pedagogiskt innehåll och förlopp. Det alla tre har gemensamt dock är den generella nivån och ålder på studenterna de möter.

Det andra resultatet där stor konsensus uppstod var det uppenbart genrehegemoniska ursprunget studenternas kunskap härstammade från. Alla var eniga om att studenternas pentatoniska genregrund kom från rock- och bluesidiomen. Här ser vi det medierande redskapets innehåll och kvalitet som när kopplat till den proximala utvecklingszonen kan överskrida sitt genreursprung och ligga till grund för en kunskapsfördjupning och genrebreddning.

Alla pedagogerna hade samma syn på studenternas brister kring applicerandet av pentatonik i komplexare musikaliska sammanhang. Ett sådant sammanhang kunde innebära svårare ackordföljder med eventuella tonartsbyten. Men även enklare tonala sammanhang kunde brista där studenten förväntades improvisatoriskt spegla ackord inom en tonart med hjälp av olika pentatoniska skalor. Här syftades det delvis på användandet av den vanliga pentatoniska skalan från olika grundtoner samt intervallmässiga variationer som dominantpentatoniska skalan som exempel. Här visar studien än en gång hur studentens förkunskaper kommer med stor utvecklingspotential och kan med fördel tas till vara på.

En del av resultaten föll inte under samstämmighetens tak men blir likväl till spännande insikter i pentatonikämnets vidare bemärkelse. Att den pentatoniska skalan kan upplevas som svår att memorera gehörsmässigt, och följaktligen svår att sjunga, är en insikt värd en egen studie. En annan intressant aspekt som visade sig var hur pentatoniken kan användas som redskap för läraren att ”lura” in studenten i komplexare musikaliska sammanhang. Anledningen till att en elev kan obemärkt slussas in i komplexare sammanhang av sin lärare bottnar i och pekar mot Vygotskijs teorier om *den proximala utvecklingszonen*.

4.1 Studiens resultat i relation till tidigare forskning

Då jag inte funnit forskning som behandlat min specifika frågeställning kring studenters pentatoniska förkunskaper inom högre musikutbildning, finns det dock intressanta beröringspunkter inom andra studier som genomförts.

I Holgerssons avhandling *Musikalisk kunskapsutveckling i högre musikutbildning* diskuteras de skillnader som kan uppstå i instrumentundervisning beroende på genre och instrumentegenskap och att kulturella skillnader mellan instrumentgrupper är något som där syns tydligt (Holgersson 2011). Detta knyter an till gitarristens förkunskaper inom pentatonik som härstammande från rock och blues. Det kan även ha en klagörande effekt kring frågan om varför den medhavda kunskapen i vissa fall inte lyfts ur sitt genresprung.

Tidigare i studien berördes fenomenet *indifferens*. Holgersson beskriver ordet från studentens synvinkel där förhållandet framställs ur ett maktperspektiv som studenten intar gentemot läraren och den kunskap som förmedlas. Studenten distanserar sig selektivt från lärarens undervisningsinnehåll (Holgersson 2011). Här vill jag tillägga ytterligare ett perspektiv: lärarens och/eller institutionens *indifferens*. Att inte ta till vara gitarristens förkunskaper inom pentatonik, att inte knyta an till ett vidare musikteoretiskt sammanhang samt att inte vidareutveckla den redan utvecklade kompetensen, kan tolkas enligt min mening som ett slags indifferens ur det pedagogiska uppdragets perspektiv. Institutionens uttalade eller omedvetna indifferens kan såklart även påverka annat än förvaltandet av studenters förkunskaper.

4.2 Gitarren som idiomatiskt präglad redskap

Gitarristen kommer lastad med idiomatiskt styrda förutsättningar, både ur ett sociokulturellt som ett instrumentfysikaliskt perspektiv. Enligt uppsatsens resultat ser vi att gitarristen som påbörjar en högre utbildning inom en jazzinriktad eller improvisationstyngd utbildning, oftast verkar ha en pentatonisk kunskap som idiomatiskt präglas av rock och blues. I uppsatsens inledning påvisas även att gitarrens fysiska egenskaper och förutsättningar, i detta fall hur gitarren är stämd i sin mest vedertagna variant, är stöpt i pentatonik. Det finns alltså dubbla anledningar till varför många gitarristers första steg inom improvisation tas med pentatoniken.

Gitarren är i sig ett kulturellt redskap med ett helt träd av möjliga förgreningar. För en klassiskt skolad gitarrist blir instrumentet ett redskap med vilket musikern tolkar noterad musik av forna och nutida kompositörer. För vissångaren blir instrumentet ett verktyg ämnat att stödja och framhäva ett textsammanhang och en sånginsats. I jazzmusikerns fall blir gitarren redskapet med vilket musikern tolkar och bygger en förståelse av vad improvisation inbegriper. Alla dessa tre iakttagelser är förenklade och generaliserande men visar sammantaget hur gitarren i ett första steg kan variera i syfte och användning.

Går man vidare, eller djupare om man så vill, in i den idiomatiska värld gitarren ska verka så förgrenas det ytterligare beträffande de redskap som uppstår. I den här studien var syftet att belysa ett av dessa verktyg; pentatonik.

4.2 Praktiska aspekter och tillämpningar ur studien

Ett intressant resultat min studie vaskade fram inbegrep hur pentatonik kunde användas för att ”lura” studenten in i en komplexare musikalisk värld. Ordet *lura* kan upplevas negativt, men ur ett pedagogiskt perspektiv tycker jag det klingar på annat vis. Här speglar ordet snarare ett spännande tillvägagångsätt för en pedagog som kan liknas vid att lotsa studenten över en bäck där det hoppas på igenkännbara stenar för att sedan nå en strand på andra sidan som inte studenten ens skymtade vid övergångens start. En erfaren lärare ser inte bara studentens kunskap för dagen utan även hur den kan utvecklas och generera nya insikter och färdigheter. Här vill jag än en gång knyta an till Vygotskijs tankar kring *den proximala utvecklingszonen*.

En elev som kommer till högskola eller folkhögskola med en grundläggande kunskap om den e-mollpentatoniska skalan är enligt mina efterforskningar inte medveten om att skalan har flertalet utforskade applikationsmöjligheter. I exemplet här nedan (notex.4) kan man se ett axplock av ackord den här skalan kan användas på. Jag vill passa på att påminna om att skalan även är representerad av gitarrens öppna strängar vilket påvisades i uppsatsens inledning.

Notexempel 4)

e-mollpentatoniska skalan



- Moll7-ackord: Em7, Am7, Dm7(dorisk), Bm7(eolisk), Bm7b5.
- Maj7-ackord: Gmaj7, G6, Cmaj7, C6, Fmaj7(lydisk), F6.
- Dominant7-ackord: A7sus4, D7sus4, G7, E7(blues), Db7(alt).

Många av dessa ackord kan eventuellt te sig som okända då studenten påbörjar högre utbildning. Min erfarenhet är dock att ackordkvaliteterna ofta redan påträffats men att kopplingen med pentatoniken ännu inte gjorts.

Gitarrpedagogen ”John” berättade i resultatdelen att han ibland introducerade John Coltranes Giant Steps för studenter med goda pentatoniska kunskaper. Som komposition har Giant Steps intagit en roll som avancerad harmonik att improvisera över. En parameter som försvårar genomförandet är hastigheten kompositionen ofta spelas i. Men från att upplevas som en oerhört avancerad grund att improvisera över kan den speglas i studentens pentatoniska kunskaper vilket kastar ett nytt och mera hanterbart sken över en annars till synes oöverstiglig improvisatorisk bragd.

I exemplet här nedan (notex.5) har jag gjort ett av flera möjliga val av pentatoniska lösningar över harmoniken. Jag strävade efter att hitta en lösning som inte bara använde så få skilda pentatoniska skalor som möjligt, utan även varianter som klingar fördelaktigt och speglar så mycket som möjligt av den rörliga harmoniken.

Notexempel 5)

Giant Steps

Durpentatoniska skalor

John Coltrane

The image shows the Giant Steps scale in G major, divided into four lines of a treble clef staff. Above each line, brackets indicate pentatonic scales: F# pent, D pent, Bb pent, and D pent. The chord symbols for each line are: Line 1: Bmaj7, D7, Gmaj7, Bb7; Line 2: Ebmaj7, F#7, Bmaj7, Fm7, Bb7; Line 3: Ebmaj7, Am7, D7, Gmaj7, C#m7, F#7; Line 4: Bmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, C#m7, F#7.

Giant Steps bygger på tonartsbyten enligt det som kallas bl.a. för *Coltrane Matrix* eller *Coltrane Changes* (Wikipedia 2017). Principen vilar på en uppdelning av oktaven i tre lika delar; B-dur, Eb-dur och G-dur är alla tonarter sprungna ur oktavens tredelning i stora terser.

En elev med någorlunda bra kunskap om den pentatoniska skalan kan med sina resurser börja tackla det som av många anses vara jazzens Everest. Blir det stor konst? Kanske inte. Ett sådant löfte kan ingen pedagog eller institution ge sina studenter. Däremot finns en dimension där studenten får hjälp att utnyttja de kunskaper han eller hon besitter samt, inte minst, uppmuntras att doppa tårna i ett en bäck av nya utmaningar. En spännande egenskap som visar sig i exemplet *Giant Steps* är hur pentatonikens vaghet bidrar till dess stora applikationsbarhet. När ”Stig” säger i intervjun tidigare i uppsatsen (3.4) att pentatonik är användbar p.g.a. skalans öppna kvalitet, tolkar jag att det var vagheten han syftade på. Ett resultat som överensstämmer med mina egna erfarenheter och tankar som berördes i studiens inledning; det är vagheten som gör skalan så pass användbar och unik i sitt slag.

Informanten ”Anders” refererade till saxofonisten Jerry Bergonzis utlärnin g av pentatonik samt den bok han sedermera gav ut i ämnet;

Pentatonics Vol. 2 (1994). Här visar Bergonzi på ett djuplodande och mycket gediget vis hur pentatonik kan användas i komplexa harmoniska sammanhang. Inom jazzens idiom finns det flertalet musiker som utmärker sig i användandet av pentatonik som t.ex. John Coltrane, McCoy Tyner, Wayne Shorter och Michael Brecker för att nämna några. Men få har organiserat och delat med sig av kunskapen som Bergonzi. Han är i egen rätt en enastående improvisatör inom jazzen och inte minst med pentatonik som redskap.

Det finns flertalet andra metodböcker som berör pentatonik på högre nivå. Ett exempel är den tidigare nämnda (1.6) *Jazz Improvisation & Pentatonics* av Adelhard Roidingers (1987). En intressant metodbok med en näst intill matematisk blick på pentatonikens möjligheter. Många av dessa böcker präglas av det jag skulle kalla för mönsterfetisch. Med detta menar jag att pentatoniken behandlas genom en sekvensuppdelning, eller ”patterns” som det ofta kallas på engelska. Här följer ett exempel (notex.6) på hur det kan se ut. En pentatonisk skala som spelas i stegvisa gruppering av fyra toner.

Notexempel 6)

A-mollpentatonikskalan



Då organiserandet av pentatonik på detta vis kan bidra till tematiskt tänkande kan det även leda till att studenten missar en del viktiga perspektiv och utvecklar ett allt för mekaniskt språk inom pentatonik. Den här kunskapen behöver enligt mig balanseras med innehåll som tangerar Bergonzis arbete där ett betydligt större steg tas i en estetisk riktning.

4.3 Inte endast en skala

Man kan ha synpunkter om att en del undervisning fixerar sig vid in- och utläring av skalor för att utveckla improvisationskonsten. Till viss del kan man hävda att det är ett oundvikligt intellektuellt steg för att bygga en stark teoretisk grund kring insikten om hur harmoniska förlopp ska tolkas melodiskt. Men skalor är enligt min mening inget annat än ett medel mot ett mål. För jazzmusikern är målet frihet i uttryck genom improvisation där bl.a. skalor fungerar som skridskor på isen. Att endast se skalorna är att inte se skogen för alla träd.

Genom att uppmuntra, utnyttja och utveckla gitarristens förkunskaper inom pentatonik kan studenten inte bara fortsätta på en påbörjad kunskapsbana, utan också kliva in på nya arenor av musikalisk komplexitet. Det finns en aspekt av slöseri när gitarristen klättrar upp i den högre utbildningens stratosfär och i processen fryser eller i värsta fall amputerar den pentatoniska förkunskapen han eller hon kommer begåvad med. Verkligheten kan vara den att det är gitarristen som besitter de största pentatoniska resurserna av alla studentkollegor samt en hel del av pedagogerna. En förklaring till det eventuella underutnyttjandet av gitarristernas pentatoniska förkunskaper kan bero på bebopens hegemoniska ställning inom den akademiska jazzen där pentatonik ofta behandlas som en särfråga. En annan förklaring kan vara kunskapsbrist eller det som tidigare beskrevs som *indifferens* (Holgersson 2011) ur ett lärar- och skolperspektiv. En indifferens sprungen ur den tidigare nämnda genrehegemonin där idiomatiska aspekter och perspektiv styr prioriteringarna kring vad lärare eller skola erbjuder.

Som ängeln säger i Tomas Tranströmers *Romanska Bågar* blir vi aldrig färdiga. En sanning att finna tröst i. Men dikten säger oss även att inom oss alla öppnas ”valv bakom valv oändligt” (Tranströmer 2011). Ett valv en gång öppnat bör bejakas, inte stängas av. Låt det eka mellan valven.

5 Fortsatt forskning

Det finns anledning att forska vidare inom hur högre musikutbildning tar till vara på studenters förkunskaper och bakgrunder. Med viss sannolikhet kan detta beröra annat än just gitarristers medhavda pentatoniska förkunskaper.

Min uppskattning är att det finns behov av relevant undervisningsmaterial om pentatonik riktat till gitarrister och instrumentets specifika behov och förutsättningar. Jerry Bergonzis *Pentatonics Vol. 2* (Bergonzi 1994) är en utmärkt teoretisk metod för musikern som vill utveckla pentatonik för improvisation. Det jag saknar dock är en metod med blicken på gitarristen, inte minst just utifrån de uppenbara genreidiomatiska ursprungen, som tar tydliga kliv i att bygga vidare från den plats och nivå många gitarrister befinner sig på när de tar steget in i högre musikutbildning.

Referenser

Litteratur

Bergonzi, Jerry (1994). *Pentatonics Vol.2*. Rottenburg: Advance Music.

Clarke, Donald (1995). *The Rise and Fall of Popular Music*. New York, NY, USA: St. Martin's press.

Day-O'Connell, Jeremy (2009). "Debussy, Pentatonicism, and the Tonal Tradition." *Music Theory Spectrum*, 31(2), 225–26. doi:10.1525/mts.2009.31.2.225. Oxford: Oxford University Press.

Holgersson, Per-Henrik (2011) *Musikalisk kunskapsutveckling i högre musikutbildning. En kulturpsykologisk studie av musikstudenters förhållningssätt i enskild instrumentalundervisning*. [diss.] Stockholm: KMH Förlaget.

Kartomi, Margaret J. (1980) *Musical strata in Sumatra, Java and Bali*. I May, Elizabeth. [red.], *Musics of many cultures - an introduction* (s. 111-130). London, England: University of California Press, Ltd.

Kvale, Steinar (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.

Mongan, Norman. (1983) *The history of the jazz guitar*. San Francisco, CA, USA: Oak publications.

The Oxford Companion to Music (1970). *United States of America; 6. American Negro Music. 7. American Indian Music*. Oxford: Oxford University Press.

Ramos, Muriel Salas. (2011) *Pentatoniska skalans betydelse för undervisning i Waldorfskolan*. Stockholm: Stockholms universitet.

Roidinger, Adelhard (1987) *Jazz Improvisation & Pentatonics*. Rottenburg: Advance Musik.

Ross, Alex. (2007) *The rest is noise – listening to the twentieth century*. New York, NY, USA: Picador.

Sadie. Stanley [red.] (2001) "Pentatonic". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.

Svensson, Joel (2015) *Pentatonspråk: jazzpentatonik på gitarr samt komposition*. Stockholm: KMH Förlaget.

Säljö, Roger (2012). *Den lärande människan: teoretiska traditioner*. I: Ulf P. Lundgren & Roger Säljö & C. Liberg [red.] *Lärande, skola, bildning*. Stockholm: Natur och kultur.

Säljö, Roger (2013). *Lärande och kulturella redskap*. Lund: Studentlitteratur.

Tranströmer, Tomas (2011) *Dikter och prosa 1954 – 2004*. Stockholm: Bonnier.

Elektroniska källor

Rudén, Jan Olof (2004) "Pentatonik och kompositionsmetod hos Miklós Maros med utgångspunkt från Cinguetto (1995)." *STM-Online* vol. 7. Hämtad 2017-12-22, från http://musikforskning.se/stmonline/vol_7/ruden/index.php?menu=3

Sangis, Courtney (2016, juli) *Aaron Copland's Billy The Kid: Forming An American Sound. Odyssey*. Hämtad 2017-12-16, Tillgänglig: <https://www.theodysseyonline.com/aaron-coplands-billy-kid-forming-american-sound>.

Vetenskapsrådet (2017). *Etikriktlinjer*. Hämtad 2017-08-29, från https://www.vr.se/forskningsfinansiering/sokabidrag/forutsattningarforan_sokningarochbidrag/etikriktlinjer.4.29b9c5ae1268d01cd5c8000955.html.

Wikipedia (2017). *Coltrane Changes*. Hämtad 2017-11-09, från https://en.wikipedia.org/wiki/Coltrane_changes.

Wikipedia (2017). *Pentatonic scale*. Hämtad 2017-12-04, från https://en.wikipedia.org/wiki/Pentatonic_scale.

