



Høgskulen på Vestlandet

M120MU513: Masteroppgave

M120MU513

Predefinert informasjon

Startdato:	04-11-2017 09:00	Termin:	2017 HØST2
Sluttdato:	15-11-2017 14:00	Vurderingsform:	Norsk 6-trinnskala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave	Studiepoeng:	60
SIS-kode:	203 M120MU513 1 MA 2017 HØST2		
Intern sensor:	Catharina Renate Christophersen		

Deltaker

Kandidatnr.: 1

Informasjon fra deltaker

Tro- og lovetklæring *: Ja

Jeg godkjenner avtalen om publisering av masteroppgaven min *

Ja



Høgskulen
på Vestlandet

MASTEROPPGÅVE

”Kva øving gjer meister ..?”

Ein kvalitativ studie av profesjonelle gitaristar sine læringsstrategiar

”What kind of practice makes perfect ...?”

A qualitative study of professional guitarists approaches to learning

Henning Hodne Mjanger

Master i Musikkpedagogikk

AL - Musikkseksjonen

15. November 2017

Eg stadfestar at arbeidet er sjølvstendig utarbeida, og at referansar/kjeldetilvisingar til alle kjelder som er brukt i arbeidet er oppgitt, *jf. Forskrift om studium og eksamen ved Høgskulen på Vestlandet, § 10*

Kva øving gjer meister ..?

Ein kvalitativ studie av profesjonelle gitaristar sine læringsstrategiar



Masteroppgåve i musikkpedagogikk

Henning Hodne Mjanger

Høgskulen på Vestlandet 2016/2017

Abstract

The thesis addresses learning strategies in guitar playing by exploring how four professional guitarists have approached practicing and learning throughout their careers.

It aims to identify applied learning strategies and ways to practice in order to become a proficient and versatile guitarist.

Based on data from four informants, the findings cannot be generalized. However, they may be discussed and hopefully be of relevance for guitar teachers and music teachers in general as they work with students developing their skills and musicality.

The research question is:

What learning strategies have a selection of professional guitarists used to develop their skills and musicality, and what has motivated them?

To answer the research question I use a qualitative study with semi-structured interviews. Two of the informants are music graduates and two are self-taught. The empirical data was analyzed using thematic analysis (coding and categorization) to identify the informants' repertoire of learning strategies.

The thematic analysis was carried out by discussing the collected data within a theoretical framework of Lucy Green's theories about informal learning, Albert Bandura's social learning theory and peak experience theory described by Maslow.

The findings show the informants thoughts about strategies such as *picking*, *interaction with other musicians*, *learning strategies for good timing* and *practicing*. The analysis also shows the informants thoughts about *what has motivated them*.

The findings show that the learning strategy *picking* is very common among the guitarists. They use this strategy to learn *solos*, but also to gain knowledge of *genres* and to achieve a certain *sound*. This strategy also contributes to ear training. Other strategies included different strategies for good practice. When describing what has motivated them they use a lot of words that may be interpreted as giving early experiences of motivation huge importance.

Samandrag

Denne masteroppgåva vil omhandla læringsstrategiar og ulike gitaristar si tilnærming til øving og læring. Målet med oppgåva er å visa ulike læringsstrategiar til bruk i øving og kva som kan visa seg å vera effektiv øving for å bli ein god og allsidig gitarist. Dette med tanke på bruk i pedagogisk verksemd. Følgjande problemstilling vil bli undersøkt:

Kva læringsstrategiar har eit utval profesjonelle gitaristar brukt for å utvikla seg på instrumentet sitt og kva har motivert dei?

For å svara på problemstillinga har eg gjort eit kvalitativt studie med intervju som datamateriale.

Datamaterialet består av intervju av fire frilansgitaristar, der to av gitaristane er utdanna ved høgskule for utøvande utdanning og har ei formell utdanning. Dei to andre gitaristane har ikkje studert ved noko høgskule og har ei meir erfaringsbasert utdanning. Datamaterialet er mellom anna analysert ved hjelp av koding og kategorisering som er ein vanlig form for dataanalyse. Mine kategoriar vaks fram i løpet av analyseprosessen og i samanheng med val av teori og problemstilling.

Teoriane som er brukt i oppgåva er eit utval som i hovudsak vart gjort etter at intervjuar var samla inn og som reflekterer dei ulike delane av problemstillinga. Lucy Green's teoriar kring uformell læring, Bandura si modellering og Maslows teori kring *peak experiences* blir presentert.

Analysen viser informantane sine tankar kring tema som *plukking*, *samspel med andre muskarar*, *læringsstrategiar for god timing* og *øving*. Vidare ser analysekapitlet på motiverande episodar.

Funna viser mellom anna at læringsstrategien *plukking* er ein vanleg strategi som blir nytta både til å plukka *licks* men også for å tilnærma seg eit *sound* og oppnå *sjangerforståing*. Strategiar for god øving viser viktigheita av at øvinga skal ha eit klart *mål*. Samtidig er *merksemd* og *konsentrasjon* to andre ord som er viktige. Eit funn som skil seg ut er *å øva som om nokon høyrer på*. Tydelege funn frå kva som har motivert informantane er at dei beskriv hendingar med ord som til dømes "*wow*", "*supermotivasjon*" og "*klikka*". Desse beskrivingane kan tyda på at det var opplevingar som sette tydeleg spor hjå dei.

Forord

Takk til medstudentar for faglege diskusjonar.

Takk til Øystein Bolset Strand for korrekturlesing.

Takk til rettleiar Felicity Burbridge Rinde.

Takk til Ruth Mjanger og Ragnhild Hodne Mjanger for god hjelp.

Takk til rettleiar Silje Valde Onsrud for god hjelp i innspurten.

Takk til informantane som velvillig stilte opp til intervju. Takk for spanande materiale. Det var svært inspirerende og ei stor glede å snakka om gitar med så flinke folk!

Henning Hodne Mjanger, November 2017

Innhald

1. Innleiing	8
1.1 Bakgrunn, tema og formål	9
1.2 Problemstilling	11
1.3 Avklaring av sentrale omgrep	11
1.4 Tidligare litteratur om liknande tema	14
1.5 Oppbygging av oppgåva	19
2. Teoretisk forankring	21
2.1 Modellæring	23
2.2 Uformell læring	26
2.3 Sterke musikkopplevingar	32
2.4 Samanfating	34
3. Metode	36
3.1 Introduksjon til val av metode	36
3.2 Kvalitativt forskingsintervju	36
3.2.1 Val av informantar	37
3.2.2 Intervjuguide og gjennomføring av intervju	38
3.2.3 Transkribering av intervju	39
3.3 Analyse av intervjumateriale	40
3.4 Ethiske vurderingar	42
3.4.1 Formelle krav	42
3.4.2 Andre etiske vurderingar	43
3.4.3 Eigen rolle i prosjektet	44
3.4 Samanfating	45
4. Presentasjon av data	47
4.1 Presentasjon av informantane	47
4.2 Læringsstrategiar	48
4.2.1 Plukking	49
4.2.2 Samspel med andre musikarar	52
4.2.3 Strategiar for god time	53
4.2.4 Øving	56
4.3 Motiverande episodar	60
4.4 Informantane sitt språk om eigen læring	62
4.5 Samanfating	67
5. Analyse og drøfting	69
5.1 Å forstå funna på eit mikronivå	69
5.1.1 Læringsstrategiar på eit mikronivå	69
5.1.2 Motiverande episodar på eit mikronivå	75
5.2 Å forstå funna på eit mesonivå	76
5.2.1 Læringsstrategiar på eit mesonivå	76
5.2.2 Motivasjon på eit mesonivå	79
5.3 Å forstå funna på eit makronivå	81
5.3.1 Læringsstrategiar på eit makronivå	81
5.3.2 Motivasjon på eit makronivå	83
5.4 Informantane sitt språk om eigen læring	85

5.5 Samanfátning.....	88
6. Avsluttande refleksjonar.....	89
6.1 Kva fann eg?	89
6.2 Kven har funna mine betyding for?	90
6.3 Studiens relevans.....	90
6.4 Svakhetar ved studien	91
6.5 Kva har eg lært av studien?.....	91
6.6 Korleis kan ein byggja vidare på denne studien?.....	92
Litteraturliste.....	93
Appendiks.....	96
Vedlegg 1: Intervjuguide.....	96
Vedlegg 2: Informasjonsskriv og førespurnad om deltaking i undersøking.....	98
Vedlegg 3: Søknadssvar frå NSD	100

1. Innleiing

Tenk deg at du står på ein konsert med ein kjent artist. Til dømes Mark Knopfler, Katy Perry, John Mayer, Sting eller Taylor Swift. Felles for dei alle er at dei har med seg *backing-*musikarar i verdsklasse. Den gjennomsnittlege konsertgjengar tenkjer kanskje ikkje over at det er ein gjeng som står bak og *backar* artisten. I alle fall ikkje at dette er musikarar i ypparste klasse. Nokon har lært seg å spela sjølv, andre har studert musikk på ein skule. Felles for dei er at dei er gode til å spela sine instrument. Kva gjer at nokon blir gode utøvarar på instrumentet sitt? Handlar det berre om øving? Gode lærarar? Motivasjon?

Som gitarist har eg gjennom mange års praksis lært ein del om kva som er gode læringsstrategiar. Eg har brukt utallege timar på å spela gitar utan å nødvendigvis utvikla meg nemneverdig som gitarist. Andre gongar har eg hatt korte øvingar med konkret mål og meining der eg føler at utbyttet er stort. Kva er gode læringsstrategiar? Korleis skal ein øva best mogleg? Kva er egentleg øving? Mange gonger har eg tenkt: ”*Kvifor har ikkje nokon fortalt meg dette før..?*”. Er det slik at ein må ”brøyta” vegen sjølv, eller er det nokre verktøy ein som pedagog kan nytta for å bevisstgjera elevane om effektive læringsstrategiar og øvingsrutinar?

Å utvikla gode strategiar og øvingsrutinar som fremjar progresjon er svært viktig for å utvikla seg som gitarist og muskar. Dette er eit felt eg som pedagog tenkjer det er viktig å ha fokus på. Samtidig tenkjer eg at dette feltet heng tett saman med motivasjon. Med dette meiner eg at dersom ein skal ta i bruk ulike læringsstrategiar krev det at ein har ein god dose indre motivasjon. For å finna ut meir om læring og øving ønskte eg med denne oppgåva å intervju eit utval profesjonelle gitaristar om kva læringsstrategiar dei har brukt. I tillegg til kva som motiverte dei? Kva førte dei dit dei er i dag? Har alle hatt gode rutinar på eigenøving? Eller har dei ”*spelt seg gode*” i samspel med andre? Samtidig ønskte eg eit utval der nokon av informantane hadde tatt høgare utdanning som gjev formell utøvande kompetanse og at nokon av dei var autodidakte. Grunnen til dette var at eg ville sjå om ein finn ulikskapar/skilnader i kva læringsstrategiar dei nyttar og har nytta.

Beaumont (2015) viser visse områder der det manglar forskning på gitarpedagogikk. Særleg to område vert trekt fram; korleis gitaristar utviklar musikalske ferdigheiter formelt og uformelt, og gitarinstruksjon i universitetsklassar. Denne oppgåva vil undersøka det første området.

Før oppstart av masteroppgåva stod eg mellom to oppgåver, ei om improvisasjon og ei om læringsstrategiar/øving. Det var viktig for meg å velja ei oppgåve med praktisk nytteverdi, og gjennom drøfting med gitaristar og pedagogar i eige nettverk vart det tydeleg at temaet læringsstrategiar og øving vart sett på som eit interessant tema. Dette i tillegg til det Beaumont (2015) trekkjer fram, gjorde at eg enda opp med dette temaet og denne oppgåva.

1.1 Bakgrunn, tema og formål

Med utgangspunkt i eit utval profesjonelle gitaristar (frilans) ønskjer eg å få eit innblikk i om det er fellestrekk i kva læringsstrategiar dei har nytta, og kva dei har opplevd som musikalske gjennombrøt. Tidlegare har mellom anna Green (2002) undersøkt korleis popmusikarar lærar seg å spela. Eg vil i denne studien sjå nærmare på kva strategiar dyktige gitaristar har teke i bruk for å koma på det nivået dei er. Gjennom arbeidet ønskjer eg å få kunnskap som kan bidra til utvikling av øvingsrutinar, til nytte for framtidige pedagogar.

Informantane i studien er alle svært dyktige utøvarar som lever av å spela gitar innafør rytmiske sjangrar som til dømes jazz, pop og rock. Difor er det tydeleg at dei har gjort noko riktig i øvingsarbeidet dei har lagt ned gjennom karrieren. Har dei levd på eit stort talent? Kva meiner dei er gunstige måtar å øva på?

Formålet mitt med oppgåva er å kaste lys over ulike tilnærmingar og strategiar for å bli ein god gitarist. Både likskapar og forskjellar i strategiar vil vera interessant, korleis dei sjølve fortel om si tilnærming og kven som har inspirert og motivert dei. Som instrumentallærer møter ein mange forskjellige elevar og det er difor nyttig å kjenna til fleire tilnærmingar og strategiar. Dette vert underbygd i ein artikkel av Blix (2014).

Another factor that affects learning and strategy use is each learner's individual learning style. Both the learner and the teacher should acknowledge that we have personal preferences in our approaches to new knowledge and skills. Different preferences can contain sociological, physical, psychological, environmental and emotional elements. Blix (2014, s. 101).

Her trekkjer ho fram at alle elevar har sin individuelle måte å læra på og at ein difor både som elev og lærar skal vera bevisst dette. Dette belyser også Kalvatn (2012) i si masteroppgåve:

Dette inneber også at eleven må ha oversikt over ulike læringsstrategiar, og sin eigen læringsstil. Føresetnaden for at det skal skje er at læraren også har denne kunnskapen. (Kalvatn, 2012, s. 62)

Samstundes kan oppgåva ha relevans for eit større felt enn gitar. Dette er strategiar som kan nyttast av andre musikarar, kanskje spesielt innan rytmiske sjangrar som til dømes jazz, pop, rock og blues.

Det er viktig å poengtera at oppgåva mi ikkje er tenkt å vera noko oppskrift på korleis ein skal bli ein god frilansgitarist. Håpet og tanken med oppgåva er at den skal vera til nytte for pedagogar med elevar på alle nivå, ved å sjå kva strategiar nokon av landets fremste gitaristar har nytta. ”*As the guitar becomes more common in school settings research in the area of guitar pedagogy needs to increase*” Beaumont (2015, s. 4). Dette viser at det er eit aktuelt tema. Samtidig tenkjer eg at denne oppgåva kan ha nytte inn mot undervisning i musikk både på barne- og ungdomskulenivå, der det er vanleg å bruka gitar i klasseundervisning for alle elevar.

Eigen bakgrunn og praksis

Bakgrunnen min for å skriva om gitarspel er at eg sjølv byrja å spele gitar allereie i 8-9 års alderen. Eg gjekk til gitarundervisning i kulturskolen og spelte samtidig i det lokale skulekorpset. Difor lærte eg relativt tidleg notar. Notar og gitartabulatur var i mange år min måte å læra meg nye songar på. ”*Tom Dooley*” og andre relativt enkle låtar var byrjinga. Først då eg høyrde Mark Knopfler for første gang, skjønnte eg kor utruleg kult det kunne låta av ein elektrisk gitar. Ein lærar på skulen spelte av *Dire Straits* på anlegget og dette var ei oppleving som skapte stor motivasjon for gitarspelinga mi. Ei anna oppleving som gav meg vidare motivasjon, var då eg høyrde den amerikanske gitaristen Mike Gallaher spela med det lokale skulekorpset. Eg spelte då kornett i korpset, noko eg ikkje var storleg begeistra for. Men å høyra ein proff gitarist spela ilag med korpset var ei enorm oppleving. Det heile vart tatt opp på video av faren min, og i etterkant av konserten sat eg og spola og prøvde å plukka opp triks frå den amerikanske gitaristen ved å lytta til opptaket. Dette var starten på ein periode der eg verkeleg begynte å øva mykje og brukte internett aktivt for å kopiera ulike gitaristar. I ein periode var det store målet å kunne spela gitar ekstremt fort og virtuost, og John Petrucci i progrock-bandet *Dream Theater* var malen for korleis ein skulle spela gitar. Difor øvde eg svært mykje på teknikk i denne perioden. Etterkvart opna det seg mange musikalske dører, og særleg blues, country og jazz er sjangrar eg hentar inspirasjon frå i dag.

Eg har dei siste åra jobba mykje som pedagog og litt som frilansgitarist. Jobben som pedagog gjer at eg har tenkt mykje på kva som gjer at nokon blir gode, kva som gjev elevar motivasjon, og korleis ein som pedagog kan påverka dette. Det er heime jobben må gjerast. Ein har som regel mellom 20-45 minutt i veka til rådighet hjå ein pedagog. Difor tenkjer eg at hovudjobben til ein pedagog er å bidra til motivasjon for eigenøving og å presentera læringsstrategiar som eleven kan nytta på eiga hand. Eg opplever ofte i jobbsamheng at det

kan vera utfordrande å finna ut kva eleven synest er kjekt, og at ein har behov for fleire strategiar for å nå ulike elevar og til å møta ulike utfordringar.

Blix (2014) uttaler følgjande i sin artikkel som kan vera med på å underbygga dette.

Good learners use a larger number of strategies than poor learners, and they use them more effectively. Research also shows that strategic learners are better at choosing the most appropriate strategy in order to solve a given task. Strategic learning is embedded in developmental and instructional factors, and has strong connections to the learner's motivation and knowledge base. (Blix, 2014, s. 98).

Dette viser at det vil vera nyttig å presentera fleire strategiar for elevane. Samtidig ser ein også her koplinga dette har til eleven sin motivasjon.

Bakgrunnen min er interessant fordi eg har vore innom ulike sjangrar både som elev og pedagog. I tillegg kjenner eg til både *formelle* og *uformelle* læringsformer sidan eg har studert musikk ved ein høgskule, i tillegg til ei meir erfaringsbasert kompetanse. Dette gjer at eg har relativt god kjennskap til temaet eg skriv om og kva informantane mine snakkar om i intervju.

1.2 Problemstilling

På bakgrunn av det eg har problematisert ovanfor har eg gått laus på undersøkinga med følgjande problemstilling:

Kva læringsstrategiar har eit utval profesjonelle gitaristar brukt for å utvikla seg på instrumentet sitt og kva har motivert dei?

1.3 Avklaring av sentrale omgrep

For å gå vidare er det naudsynt å avklara nokre omgrep som blir brukt i oppgåva.

Læringsstrategiar er eit viktig ord i problemstillinga og det er nyttig å kjenna betre til det. Ordet strategi kjem opphavleg frå militær terminologi. Strategi vart då brukt om ein valt framgangsmåte for å vinna eit slag eller løysa eit problem. Ein rår over visse ressursar, ein har eit mål, ein legg ein plan og vel då ein framgangsmåte for å bruka ressursane på ein best mogleg måte for å nå målet. Innanfor læring handlar strategiomgrepet om kognitive strategiar og ikkje militære. Det handlar då sjølvsagt ikkje om å vinna eit slag men det handlar om å læra noko. (Mossige, 2012).

Omgrepet læringsstrategi har røtter i Piagets konstruktivisme. Den lærande vert då sett på som eit aktivt individ som sjølv konstruerer sin kunnskap. Omgrepet byggjer også på Vygotskys teoriar om språket si betydning for planlegging, gjennomføring og evaluering av læring (Mossige, 2012). Bandura sine teoriar om sjølvregulert læring har også betydning.

Sjølvregulert læring dreiar seg om dei måla dei lærande set seg, om dei tankar, følelsar og handlingar som dei planlegg, aktiviserar og styrer for å nå desse måla (Bråten, 2002, s. 166).

Så lenge dei ferdigheitene ein allereie har er gode nok, må ein ikkje nødvendigvis tenkja strategisk. Strategiar er noko ein tyr til når dei ferdigheitene ein har ikkje strekkjer til. Til dømes når ein står ovanfor nye utfordringar eller meir krevjande oppgåver. (Mossige, 2012).

Som nemnt i innleiinga er det viktig at elevane har eit stort repertoar av ulike strategiar, slik at dei kan velja mellom ulike framgangsmåtar alt etter kva oppgåve dei skal løysa. Ulike situasjonar krev ulike løysingar og difor er det viktig å kjenne til og ha muligheit til å variera mellom ulike strategiar. (Mossige, 2012).

Ein måte å definera læringsstrategiar kan vera slik Utdanningsdirektoratet gjer det i kunnskapsløftet: ”*Læringsstrategier er framgangsmåter elevene bruker for å organisere sin egen læring*”. (Utdanningsdirektoratet, 2006).

Eg ønskjer i denne oppgåva å støtta meg til ein slik definisjon av omgrepet. Ordet *elev* vil i oppgåva vera snakk om *gitaristane* i studien. Samtidig er det viktig å få med seg elev og lærarforholdet. ”*Læreren må modellere hvordan strategier kan brukes. Elevene må lære å planlegge og kontrollere egen strategibruk*” (Utdanningsdirektoratet, 2006). I oppgåva snakkar informantane om strategiar utan nødvendigvis å bruka merkelappen læringsstrategiar. Den er det eg som brukar for å kategorisera det dei fortel om. Eg ønskjer ikkje i denne oppgåva å snevra inn omgrepet læringsstrategiar til noko spesifikt men vera open for kva informantane legg fram av strategiar dei har brukt for å utvikla seg som gitarist. Dette gjeld altså både bevisste (medvitne) og automatiserte strategiar dei kanskje ikkje hadde tenkt så mykje over før intervjuet.

Blix skriv følgjande om læringsstrategiar:

Learning strategies are the thoughts and actions that students undertake to achieve a specific learning goal. Identifying and teaching what is known to be effective learning strategies is one of the most essential tools for the teacher in order to help students in becoming proficient musicians. (Blix, 2014, s. 98).

Ut frå sitatet ovanfor kan ein også seia noko om den pedagogiske relevansen for oppgåva. Ifølge Blix (2014) er det å identifisera og læra bort effektive læringsstrategiar noko av det viktigaste ein som lærar kan gjera for å hjelpa elevane.

I problemstillinga står det eit *utval* profesjonelle gitaristar. Med dette meinast at eg har plukka ut nokre gitaristar eg ønskte som informantar. Store norske leksikon (Leksikon, 2009) definerer *profesjonell* som ein som har gjort noko til ein leveveg, til dømes ein idrettsutøvar eller muskar (*profesjonist*, i motsetning til ein amatør). Eg vil i oppgåva støtta meg til ein slik definisjon. Dei er alle utøvande musikarar på heiltid og lever av det. Felles for informantane er at alle er menn. Dette er i og for seg tilfeldig, men det gjenspeglar også ei sterkt mannsdominert yrkesgruppe. Samtidig tar ikkje denne studien for seg eit kjønnsperspektiv. Eg vil seinare i oppgåva presentera informantane og korleis eg valte dei ut.

Motivasjon er eit anna ord i problemstillinga som må nemnast. Motivasjon kan definerast på følgjande måte: *”de biologiske, psykologiske og sosiale faktorene som aktiverer, gir retning til og opprettholder atferd i ulike grader av intensitet for å oppnå et mål”* (Kaufmann, 2009, s. 93). Kvifor er dette så essensielt? Dersom ein ser i definisjonen ovanfor, ser ein at det står dei faktorane som aktiverar og opprettheldt atferd. For å bli ein god utøvar enten det er innan idrett eller musikk, krev det ein stor innsats. For å setja i gang med ei øving eller ei treningsøkt krev det ein form for motivasjon. Dette ønskte eg å få tak i hjå informantane. Kva er det som har sett i gang atferd hjå dei? Kva er grunnen til at dei har spelt så mykje gitar?

Øving er eit omgrep som fell inn under læringsstrategiar. Når ein øver på noko vil ein automatisk ta i bruk læringsstrategiar anten det er *bevisst* eller *ubevisst*. *Øving* kan vera eit vidt omgrep som kan femne om alt frå samspel med andre, eigenøving, øving på hørelære (utan instrument), transkribering osv.

”Øving i seg sjølv er eit ord som famnar vidt og kan nyttast i fleire samanhengar. I visse tilfelle er det rett nok meir vanleg å nytte synonymet trening, som til dømes i samband med sport og idrett.” (Kalvatn, 2012, s. 9).

Det kan vera både målretta øving og mindre bevisst/målretta *”morro/tidsfordriv”*.

Formell og *uformell læring* er omgrep eg har presentert tidligare og som eg kjem til å bruka vidare. I oppgåva er to av gitaristane utdanna ved høgskule for utøvande utdanning og har ei formell utdanning og har utvikla ferdigheitar og kunnskapar gjennom meir formelle former for læring. Dei to andre gitaristane har ikkje studert ved noko høgskule og har ei meir

erfaringsbasert utdanning og har nytta meir uformelle læringsformer. Dette betyr ikkje at dei ikkje kan ha vore innom noko som helst undervisning i løpet av karrieren. Dei aller fleste gitaristar har hatt nokre timar eller vore på workshops, eller liknande i løpet av sin karriere. Tilsvarende kan gitaristane med formell utdanning som musikarar ha arbeidd med uformelle læringsstrategiar i tillegg til formelle læringsformer frå utdanninga si. Samanhengane mellom det formelle og det uformelle vil bli eit av dei interessante forholda å sjå på når læringsstrategiane og motivasjonen til dei fire informantane skal undersøkast. Kva trekkjer dei fram?

1.4 Tidligere litteratur om liknande tema

Etter å ha søkt i litteraturen finnest det ikkje noko som går direkte på same tema som mi oppgåve tar for seg, men mange oppgåver som omfattar øving, motivasjon og hovudinstrument. Eg vil vidare presentera nokre av dei.

K. G. Johansson (2002) har skrivt doktorgraden *Can you hear what they're playing?* der ho forskar på kva strategiar rockemusikarar som spelar på øyra brukar. Målet med studien var å beskriva og forklara strategiar musikarar som brukar gehøret tar i bruk, når dei skal læra seg ukjende rockelåtar. Det vart difor skrivt og spelt inn tre rockelåtar særskild for denne studien. Den eine songen skulle vera lett å spela for erfarne rockemusikarar, hovudsakleg med tre akkordar kombinert i vanlege progresjonar. Dei to andre songane hadde aukande vanskeleghetsgrad.

Som informantar hadde han mellom anna bassistar, keyboardistar og gitaristar. Han valde informantar med ulike instrument, men også med ulik bakgrunn. Tre av informantane hadde *formell* kompetanse, medan tre av dei ikkje hadde dette og hadde brukt meir *uformelle* strategiar. Informantane måtte så spela igjennom dei tre songane på første lytting, utan å vita noko anna om låtane enn kva toneart dei gjekk i. Dette vart gjennomført i ein kombinert test og intervju. I tillegg vart det teke lyd og videoopptak. Rett etter opptaket fekk informantane sjå gjennom videoen og kommentera spelinga. Intervjuaren hadde då også muligheit til å stoppa informantane undervegs og spørja om ting. Etter opptaket vart informantane intervjuet omkring spelinga og om gehørbasert speling generelt. Informantane si speling vart så transkribert til notar og analysert saman med lyd og videoopptak.

Resultata vart delt i *lytte* og *spele* strategiar. *Lyttestrategiar* som vart funne var: lytte etter kjende harmoniske forhold, lytte etter instrumentering og kjenneteikn ved dette, lytte etter

bassen og finne akkorden ut frå dette, lytte etter melodien og finna akkorden ut frå det. *Spelestrategiar* som vart funne var: spela akkordar eller melodifigurar, spela ved å leita etter basstonane og dersom mulig bygga akkorden ut frå dette, spela for å bygga opp kjennskap til songen – repetere igjen og igjen, for så å læra meir og meir av songen.

Hovudfunna mellom instrumentgruppene var at bassistar og gitaristar hadde ein tendens til å spela meir enn keyboardistane. Dette kan ha samband med at keyboardistane kanskje har ei rolle som er litt annleis og at dei er vant til å fylle inn i mellom det etablerte kompet. Det viste seg at det var liten forskjell mellom gruppa med formell utdanning og gruppa som ikkje hadde det. Den største forskjellen var korleis informantane snakka om si eiga speling.

Konklusjonen i doktorgraden var at ein lærer å spela på øyra ved å nettopp spela på øyra. Og vidare lærer ein seg sjangrar ved å spela sjangeren og utviklar gehøret mot den sjangeren ein spelar. På denne måten lærer ein seg klisjéar, harmoniske forhold og andre særtrekk ved sjangeren.

Guro Gravem Johansen har skrivt doktorgradsavhandlinga *Å øve på improvisasjon. Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse*. Å drive med musikalsk improvisasjon inneber ofte å spele noko anna enn det ein har øvd på, for å kunne skape noko spontant i ein musikalsk situasjon. I oppgåva spør ho kva improviserande musistarar øver på? Kan ein øve på å frigjera seg frå det ein har øvd på? Korleis gjer ein i så fall det? *Johansen (2013)* undersøker dette ved å ta perspektivet til jazzstudentar i høgare musikkutdanning som arbeider med å utvikla improvisasjonskompetansen sin. Det empiriske materialet bygger dels på analysar av kvalitative intervju med 13 studentar i høgare jazzutdanning ved ulike institusjonar i Noreg og Sverige, og dels på ein kasusstudie med tre av studentane. Avhandlinga nyttar seg av sosiokulturell læringsteori (kulturhistorisk aktivitetsteori) for å belyse øving på improvisasjon. Ho beskriv øvinga ved å sjå på sambandane mellom musikkulturelle verdisystem, læringsmål, øvegjensandar og handlingsmåtar hjå studentane. (Johansen, 2013).

Funna til Johansen viser at det å utvikla ei personleg musikalsk stemme er overordna for øvinga til jazzstudentar. Dette motivet gjenspeglar seg indirekte i studentane si øving ved at dei vektlegg autonomi ovanfor institusjonen og lærarane. Dei er òg oppteke av eigarskap og individuell eksperimentering når det gjeld utval og nyttegjering av musikalske gjenstandar. Ein læringsstrategi som vert nytta er å høyre på innspelningar frå ulike jazztradisjonar. Men dei

er selektive i val av repertoar eller utøvarar dei lyttar til, og i måten dei forhold seg til musikken. Ved hjelp av denne strategien lyttar studentane etter musikalske idéar og for å avkode konsept, snarare enn å kopiere detaljert. På denne måten set dei i gang med si eiga skaping med materialet umiddelbart. Det å spela ilag med andre gjev den individuelle øvinga større mening. Det å spela i band er dessutan ein sentral læringsarena i seg sjølv. Her kan dei mellom anna utvikla musikalske idéar i eit spontant fellesskap. Samtidig er det å takle det uføresette og det å gje og få musikalsk respons moglegheiter for læring som ein ikkje får gjennom den individuelle øvinga. Studien viser at studentane ofte eksperimenterer med konvensjonane for instrumentroller i band, og denne eksperimenteringa rommar på denne måten eit skapande og ekspansivt potensiale i samspel med andre. Funna underbygger korleis sosiale aspekt som tryggleik og gjensidig tillit påverkar det musikalske utfallet, og avgjer om samspel opplevast lærerikt eller ikkje.

Johansen (2013) sin studie er eit bidrag til å få innblikk i perspektivet til studentar i jazzutdanning. Ho viser i studien kor variert og mangfaldig øvingspraksisane er hjå denne gruppa. Johansen lanserer her omgrepet *utforskande øving* for å fange opp eksperimenterande og improviserande aspekt ved øving som supplement til det meir etablerte omgrepet målretta øving. Dette omgrepet er eit bidrag til øveforskningsfeltet, eit felt som før dette i liten grad har undersøkt øving innanfor jazz og improvisasjonsbaserte musikkformer.

Oppgåva ”*Bringing it all together*”: *Formal and informal learning in a university guitar class*” (Beaumont, 2015), presenterer ein del ulike teoriar innan formell og uformell læring. Dette er ei doktoravhandling som tar for seg formell og uformell læring og korleis ein kan nytta begge tilnærmingar i undervisning av ein gitarklasse på eit universitet. Studien hadde som mål å integrera både ei uformell og ei formell tilnærming i eit felles pensum. Vidare var målet å bruka dette i ein universitetsklasse for nybegynnara på gitar. Som eit sekundært fokus ville dei evaluera kor effektiv denne tilnærminga var i forhold til å møta studentane sine mål i forhold til det å læra seg å spela gitar.

I studien presenterte dei først korleis dei kom fram til dei ulike strategiane. Framtredande metodar innan formell læring vart funne gjennom ein gjennomgang av metodikkbøker innan gitarlæring. Uformelle læringsformer vart funne gjennom å lesa oppdatert forskning innan det musikkpedagogiske feltet. Desse to tilnærmingane vart så kombinert for å laga eit pensum for

gitarundervisning i universitetsklassen. Data vart samla gjennom intervju og videoanalyse både før og etter studien.

Analysen av data viste at det å integrera både formelle og uformelle læringsstrategiar i ein nybegynnar gitarklasse var effektivt for å møta studentane sine eigne mål for kurset. Det å læra å lesa notar var noko som ikkje viste seg å vera effektivt i forhold til å møta studentane sine mål for kurset. Data viste at det å læra seg notar burde blir undervist i eit roleg tempo og med færre notar over det 16 vekers lange kurset. Det viste seg at det å integrera uformelle strategiar var utfordrande for elevane. Dei hadde utfordringar med det å bytta mellom formelle og uformelle strategiar. Eit viktig funn var at lytting og gehørtrening bør bli rekna som svært viktig for å læra seg musikk. Samtidig trekkjer dei også fram at det dei kallar *tilfeldig læring* er formålstenleg men samtidig vanskelig å inkludera i eit systematisk pensum. Kalvatn (2012) ser i si masteroppgåve *Øving i instrumentalundervisning* på utfordringa læraren har i samband med å trekkje eleven si øving inn i undervisninga. Han jobbar utifrå problemstillinga: *Kva kan det innebere å innreflektere øving i individuell instrumentalundervisning?* Oppgåva er i stor grad basert på teori frå *Instrumentalundervisning* av pianisten og musikkpedagogen Olaug Fostås (2002). Oppgåva viser også til boka *Undervisning i øving* av Jørgensen (2011). I oppgåva brukar han kvalitativt intervju. Han kom ikkje fram til noko endeleg konklusjon, men reflekterer rundt informantane sine tankar kring øving i undervisningssamanheng. Informantane reflekterer kring øvingsomgrepet i oppgåva. Kalvatn (2012) ser i oppgåva at øving i samband med undervisning inneber mange utfordringar for læraren. Det som overraskar forfattaren er kor lite plass dette får i timane, og kor lite lærarane reflekterer over emnet som ein del av undervisninga. Han stiller spørsmål om kvifor eit tema som er så fundamentalt for eleven får så lite merksemd frå læraren. Samtidig stiller han spørsmål ved at øving som fagemne ikkje har vore nok prioritert i den pedagogiske utdanninga.

Masteravhandlinga til Røe (2014) rettar seg mot musikklinje på vidaregåande. Ho tar for seg faget hovudinstrument med hovudfokus på øvingsfeltet. I oppgåva jobbar ho utifrå problemstillinga: *Hva påvirker elevens motivasjon for egenøving på instrumentet?* For å svare på denne problemstillinga har ho gått til elevane sjølv. Ho har valt ei fenomenologisk tilnærming for å kunne setja eleven si livsverd i fokus. Ho gjorde seg nytte av kvalitativt intervju i studien og intervjuar totalt 5 elevar. I studien brukar ho musikkforskar Gary McPherson som ein hovudteoretikar i forhold til avhandlinga sine resultat. Modellen hans for sjølvregulert læring står som eit rammeverk for forståinga av intervjuundersøkinga sine

resultat. Nokre av funna hennar var mellom anna at *meistring* vart framheva som ein viktig faktor i forhold til motivasjon. Eit anna funn var viktigheita av å ha eit konkret *mål*, som gjorde det lettare å motivera seg. *Kunnskap om øving og tilbakemeldingar* frå lærarar og andre var betydingsfullt for motivasjonen.

Olsen (2014) har skrivne masteroppgåva: *Strategisk læring i ein musikal si utvikling. Eit studium av eiga instrumentalutvikling med utgangspunkt i Matt Schofield sitt gitarspel* (Masteroppgåve IKT i læring, musikkfagleg profil, Høgskulen Stord/Haugesund). Oppgåva til Olsen (2014) tek føre seg forfattaren si eigen strategiske læring knytt til ein studie av gitaristen Matt Schofield. Oppgåva har eit etnografisk og auto-etnografisk perspektiv og byggjer på teoriar om strategisk læring, imitasjon, uformell læring og modellæring. Han brukar ulike metodar som planking, imitasjon og transkripsjon for å analysa og læra seg ein del av musikken til Schofield.

Han nyttar seg av lærings-, studie- og metakognitive strategiar. Læringsstrategiane kan delast inn i utveljings-, organiserings- og integreringsstrategiar som han finn at alle er tilstades både på eit heilskaps- og detaljnivå. Heilskapsnivået er å setje musikken inn i ein større kontekst, medan detaljnivået er knytt til arbeidet med ei spesifikk låt og innhaldet i den. Det er heile tida eit samspel og ei veksling mellom dei to nivåa. Studiestrategiane motiverer og legg til rette for ei god gjennomføring av øvinga. Dei metakognitive strategiane styrer bruken av lærings- og studiestrategiane.

Olsen finn at øvingsarbeidet går inn i ei fast form og ein mal som han held seg til i det vidare arbeidet. Strategibruken går frå å vera medviten til å verta automatisert og han tek digitale verktøy i bruk der dei kan vera til nytte. Andre funn omfattar korleis kroppsleggjing av øvingsstoffet, fysisk og mental førebuing, tid, rammer og mål for øvinga verkar inn på situasjonen og resultatet. I oppgåva nyttar han seg mellom anna av teoriar frå Lucy Green om formell og uformell læring og Albert Bandura sin teori om modellæring.

Tranøy (2013) har skrivne masteroppgåva: *Meistergitaristen ved høgskulen i Bergen*. I avhandlinga tek han for seg meisterlæreundervisning i klassisk gitar i kulturskulen. I avhandlinga prøver han å finna ut korleis instrumentalopplæring i klassisk gitar vert gjennomført ved å svara på problemstillinga: *Korleis arbeidar to kulturskulelærarar med klassisk gitaropplæring i ein meisterlæresituasjon?* I datainnsamlinga observerte han og intervjuar to gitarlærarar i kulturskulen. Data vart drøfta ut frå fire ulike aspekt, det *musikalske, meistertradisjonen, imitasjon og rettleiing og sosial kontekst*. Funna viser at

begge informantane er sterkt prega av både den klassiske gitartradisjonen og meistertradisjonen. Dei vidarefører desse tradisjonane i si undervisning. I tillegg til handverket dei lærer vekk, er det også eit estetisk musikkssyn som pregar undervisninga deira. Elevane lærer ikkje berre å spela instrumentet men også om musikk som uttrykk for eigne kjensler.

Min studie har relevans fordi den går spesifikt på gitar og læringsstrategiar innan dette feltet. Samtidig har den ein breiare relevans då desse strategiane kan nyttast innan andre instrumentgrupper. Oppgåva vil kunne sjåast i samheng med studia som er nemnt ovanfor, då informantane til dømes snakkar om *læringsstrategiar*, *øving*, *motivasjon* og tema som går inn under *formell/uformell læring*.

1.5 Oppbygging av oppgåva

I dette kapitlet har eg ovanfor presentert bakgrunn og tema for oppgåva. Eg har presentert problemstillinga, avklart sentrale omgrep og presentert tidligare forskning.

Vidare vil eg i *kapittel 2* ta for meg ulike teoriar som kan knytast opp mot temaet for oppgåva. Her presenterer eg teori kring ulike læringsstrategiar. Til dømes ulike metodar for korleis popmusikarar tileignar seg kunnskap. I tillegg til dette teori kring motivasjon.

I *Kapittel 3* tek eg for meg metoden eg har nytta i studien. Her gjer eg greie for dei metodiske vala og framgangsmåte for innsamling av det empiriske materialet, samt tolking og analyse og diskusjon av dei etiske omsyn. I tillegg vil eg seia noko om min rolle som forskar på mitt eige fagfelt.

I *kapittel 4* presenterer eg det empiriske materialet frå intervjua. Intervjua har blitt analysert ved hjelp av koding og kategorisering, og her blir desse kategoriane lagt fram. Oppgåva er ei praksisnær oppgåve og datamaterialet eg har samla inn var stort i omfang og rikt i innhald. I dette kapitlet gjer eg utstrakt bruk av sitat frå mine informantar, for å synleggjera læringsstrategiane dei har brukt.

Kapittel 5 inneheld drøfting av funna opp mot teoriar som vart presentert i kapittel 2. Her vil eg diskutera funn opp mot teori ved bruk av kategoriar presentert i kapittel 4. Samtidig vil eg her ikkje drøfta alt som vart presentert i kapittel 4, men konsentrera meg om nokre av dei

funna eg tenkjer er mest interessante å diskutera. I dette kapitlet vil eg også diskutera den pedagogiske relevansen til oppgåva.

Kapittel 6 tar for seg ei oppsummerande drøfting av oppgåva. Her vil eg diskutera kva som kan vera interessant å forska vidare på, samt sjå på nokre av utfordringane eg møtte undervegs. Heilt til slutt finn ein litteraturliste og vedlegg.

2. Teoretisk forankring

Det er fleire teorian som kan vera aktuelle for å belysa problemstillinga:

Kva læringsstrategiar har eit utval profesjonelle gitaristar brukt for å utvikla seg på instrumentet sitt og kva har motivert dei?

Eg har valt å fokusera på eit utval teorian eller teoretiske omgrep. Desse teoriane er eit utval som i hovudsak vart gjort etter at intervjuar var samla inn og som reflekterer dei ulike delane av problemstillinga. Teorian som omhandlar formell og uformell læring og forholdet mellom desse var svært aktuelt. I tillegg vil kapitlet ta for seg Bandura si modellering som mellom anna kan belysa korleis gitaristane snakkar om å kopiera sine heltar. Til slutt i teorikapitlet vil eg ta for meg *peak experiences* som omhandlar store musikkoplevingar som kan påverka menneske på ulike måtar, mellom anna å gje motivasjon. I denne oppgåva vil denne teorien knytast opp mot *motivasjonsaspektet*. Eg vil sjå kva informantane trekkjer fram som avgjerande episodar eller hendingar som har gjeve dei motivasjon til å øva og spela.

I gitarundervisning og generell rytmisk musikkundervisning er det tradisjonelt sett ein forskjell mellom formell og uformell læring. Samtidig har det lenge gått føre seg ein debatt i forhold til korleis ein definerer omgrepa formell og uformell læring. Folkestad (2006) har sett på korleis ulike litteratur definerer og brukar omgrepet formell og uformell læring.

Formal – Informal should not be regarded as a dichotomy, but rather as the two poles of a continuum; in most learning situations, both these aspects of learning are in various degrees present and interacting. (Folkestad, 2006, s. 135).

I ein *formell* lærings situasjon er aktiviteten planlagt på førehand. Med dette meinast at aktiviteten er arrangert og planlagt av ein lærar som også leier og sørgjer for at aktiviteten vert gjennomført. Dette betyr ikkje at personen som organiserer aktiviteten må ha ei formell lærarutdanning, men berre at vedkomande har ansvaret for å leia aktiviteten.

Den *uformelle* lærings situasjonen er ikkje arrangert på førehand. Aktiviteten blir til i arbeid, spelning og komponering og prosessen utviklar seg gjennom interaksjon mellom deltakarane i aktiviteten. Det kan også beskrivast som sjølvvalt eller frivillig læring. Uansett er det ikkje mulig at læring er fullstendig frivillig, det går føre seg sjølv om det ikkje er intensjonen eller ønska.

Folkestad har utifrå litteraturen han tar føre seg identifisert fire ulike vegar for å bruka og definera formell og uformell læring.

1. *Situasjonen*: Kor går læringa føre seg? Formell og uformell læring blir brukt som ein måte å peika ut den fysiske konteksten der læringa går føre seg: innanfor eller utanfor institusjonelle settingar som til dømes skulen. Til dømes vil formelt eller uformelt trenarar her meina om dei har lært seg å spela på eller utanfor skulen.
2. *Læringsstil*: Ein måte å beskriva karakteren, opphavet og kvaliteten av ein læringsprosess. I dette høvet vil det seia at ein ikkje beskriv det som formelt/uformelt utdanna musikarar men om dei har lært å spela ved hjelp av notar eller ved bruk av øyra.
3. *Eigarskap*: Kven "eig" avgjerdene i aktiviteten? Kva skal ein gjera, så vel som korleis, kor og når? Denne definisjonen fokuserar på didaktisk undervisning versus open og sjølvregulært læring.
4. *Intensjon*: Korleis er hovudet innstilt? Til det å læra korleis ein skal spela eller til å spela ilag og musisera (Folkestad, 1998)?

"*Students entering guitar programs have predominantly had training and experiences that are more informal than formal*" skriv Beaumont (Beaumont, 2015, s. 3). Dette inneber mellom anna at ein har lært seg mykje av gitarspelet ved hjelp av lytting på eiga hand, i motsetning til notelesing og generell musikkteori som er vanleg i meir tradisjonell og formell musikkundervisning. Den klassiske tradisjonen og den klassiske tilnærminga har vore mykje brukt i musikkundervisninga i norsk skule. Frå min eigen oppvekst kjenner eg til denne måten å ha musikkundervisning på. Det var til dømes ingen form for gehørtrening i skulen eller kulturskulen. Eg har i alle fall sjølv hatt ei oppleving av at det var lite fokus på dette i musikkundervisning, både i skule og kulturskule. Dette kan sjølvstundt variera frå skule til skule. Forholdet mellom formell og uformell læring vil ha ein sentral plass i denne oppgåva, i og med at to av gitaristane eg har intervjuar har ei formell utøvande utdanning frå høgskular medan dei to andre er sjølvlærte og har hatt ei meir uformell tilnærming til gitarspelinga. Samstundes må det poengterast at det å ha ei formell utdanning ikkje nødvendigvis betyr at alle læringsformene har vore formelle, i den forstand Folkestad definerer skilnaden mellom formell og uformell. Distinksjonane mellom desse høva vil utdjupast nærmare seinare i teorikapitlet, mellom anna ved hjelp av Lucy Green si teoriutvikling på området (Green, 2002, 2009).

Ei av dei formelle læringsformene er meisterlære, som er ei vanleg undervisningsform innan gitarundervisning. Meisterlære er ei form som strekkjer seg mange hundre år tilbake i tid. Grunnprinsippet her er at ein lærer eit handverk av ein som allereie meistrar dette handverket, for å sjølv kunna verta ein kompetent utøvar av det. Sistnemnde viser då til eit asymmetrisk forhold mellom ein som meistrar fagets ferdighetar (meisteren), og ein som ikkje gjer det (lærlingen). I meisterlæra er det fagets meister som tolkar og vurderer, medan eleven formar seg sjølv og eigen lærdom ut frå meisteren, altså læraren. (Kvale & Nielsen, 1999).

I den klassiske tradisjonen har dette våre den rådande forma for undervisning i alle år, og denne undervisningsforma er også svært aktuell i dag.

Vidare vil eg presentera Bandura sin teori om modellæring som er ein generell læringsteori før eg deretter vil presentera teoriar som er meir spesialisert mot feltet eg forskar på.

2.1 Modellæring

Learning would be exceedingly laborious, not to mention hazardous, if people had to rely solely on the effects of their own actions to inform what to do. Fortunately, most human behaviour is learned observationally through modelling. (Bandura, 1977, s. 22).

Sitatet ovanfor er henta frå Albert Bandura og hans sosiale læringsteori. Som små barn lærer ein av å sjå kva foreldra gjer. Når ein vert eldre lærer ein også av å sjå på kva andre gjer. Som ung og lovande muskar brukar ein mykje tid på sjå kva førebileta gjer. Er ein alltid merksam på at dette er ein læringsstrategi?

From observing others, one forms an idea of how new behaviors are performed, and on later occasions this coded information serves as a guide for action. (Bandura, 1977, s. 22).

Albert Bandura tek føre seg læring gjennom observasjon og imitering i sin sosiale læringsteori. Han meiner at me lærer av det som skjer rundt oss, kva andre gjer og at me ser kva resultat dette har for andre (Bandura, 1977). Kanskje spesielt gjennom å ta etter andre (imitasjon) (Bandura, 1986). Imitasjon vil seia å herma etter eller å kopiera ein modell eller ei handling. Det er truleg at slik "koperingslæring" skjer mykje mellom elevane og er ein viktig læringsform, kanskje viktigare enn ein tenkjer over (Imsen, 2006, s. 187). Bandura har utvikla fire kriterium for å kunna gjennomføra effektiv modellering eller imitasjon av ein modell:

Merksemd – Ein kan ikkje læra noko av å observera dersom ein ikkje prøver å vie merksemd til dei relevante delane av den modellerte aktiviteten. Ulike faktorar spelar inn når det kjem til å vie merksemd til noko. Ein må leggja merke til og avkoda den åtferda ein ønskjer. Dette kan til dømes vera eit barn som prøver å kopiera eit musikalsk idol, og følgjer nøye med på kva vedkomande gjer. Eller ein ung gitarist som rettar merksemd mot ein gitarist som spelar på fjernsynet. Samtidig er det viktig å merke seg at små barn som lar seg lett distrahere har utfordringar med å læra seg sjølv enkle modelleringar, som ikkje fangar og held deira merksemd. Det har vist seg mellom anna at spedbarn viser meir merksemd mot modellerte handlingar som føregår ilag med spesielle lydar eller objekt, og at dei lærer desse betre enn dersom ein til dømes tar vekk lyden på handlinga som vert utført. (Bandura, 1986).

I meir komplekse former for modellering ser ein at observatørane lærer meir generelle reglar frå det døme dei ser, enn akkurat det spesifikke dømet. Ifølgje Bandura (1986) ser ein også at kognitive evner og tidlegare kunnskap bidrar til at ein fangar opp meir. Gjennom trening vil erfarne observatørar kunne skilje små forskjellar i ein opptreden som uerfarne ikkje vil leggja merke til. Ein annan ting som er viktig å ta med seg er at den *funksjonelle verdien* er viktig. Suksessfulle modellerte strategiar vil difor vera meir verdt å vie merksemd til. Når hendingar oppstår samtidig vil folk som forventar å kunne gjera det same vie merksemd til den handlinga som dei har interesse for og forventar å få til. Samtidig vil dei då lære dette betre enn dersom dei tenkjer det er personleg irrelevant (Bandura, 1986).

Hugse/oppbevare – det å halde tilbake eller å halde på noko. Ein kan ikkje bli påverka av det å observere modellerte aktivitetar dersom ein ikkje hugsar dei. Ein må hugsar det ein ynskjer å imitera (Bandura, 1986). Det heile og fulle biletet av dei fleste modellerte aktivitetar inneheld for mykje informasjon til at ein får med seg alt. Det er difor viktig at den som lærer klarar å fange opp det essensielle i frå den modellerte aktiviteten.

Bandura (1986) seier at modellering i hovudsak består av to representasjons system – bilete (*imaginal*) og ord (*verbal*). Det betyr at når ein hugsar eller skal oppbevare noko er det gjennom bilete eller ord. Dette skjer gjennom gjenteken eksponering av hendingar. Etterkvart kan ein kanskje utvikle bilete som summerer opp hendingane. Bandura viser til at når eit namn konsekvent er assosiert med ein gitt person, er det umogleg å ikkje få opp eit bilete i hovudet av denne personen når ein høyrer namnet. Denne tilnærminga til observasjonslæring

er særleg viktig i barns tidlige utvikling før språk er utvikla. Det andre representasjonssystemet involverer verbal koding av den modellerte handlinga. Det meste av kognitive prosessar som regulerer oppførsel er primært verbalt heller enn visuelt (Bandura, 1977). Men ofte kan det vera ei visuell koding først og deretter ei verbal. Til dømes dersom ein skal læra seg ei rute gjennom ei modellering. Då kan ein til dømes konvertere den visuelle ruta til verbal koding som gjer at ein hugsar betre.

I tillegg til det som er nemnt ovanfor er det viktig å øva. Dette kan både vera mental øving eller faktisk øving på det ein har observert (Bandura, 1977). Imsen (2006) viser også døme frå musikkopplæring at det også vil vera naudsynt å øva og gjenta, for ikkje å gløyma korleis det skulle gjerast.

Comparative studies show that cognitive rehearsal improves subsequent motor performances but usually not as well as repeated physical practice does. (Bandura, 1986, s. 61).

Reproduksjon – å reprodusera bilete du ser. Dette inkluderer fysiske anlegg eller evner. Handlinga må utførast for å lærast. Bandura understrekar at det er skilnad på å ha kunnskapen som gjer imitasjon mogleg og det å la dette koma til uttrykk i handling. Difor er det naudsynt med delprosessar. Nokon gongar kan ein oppleva folk som seier: ”*dette kan eg, dette har eg sett nokon har gjort*”. Men dersom dei ikkje har vore gjennom delprosessane og lært seg det nøyaktig, er det lite truleg at reproduksjonen blir spesielt vellykka. Det trengst øving. ”*Korrektiv og tilpassing mellom modellatferd og imitert atferd er nødvendig*” (Imsen, 2006, s. 188). I musikk kan det til dømes vera å bruka video eller lydopptak for å analysera seg sjølv.

In most everyday learning, people usually achieve a close approximation of the new behaviour by modelling, and they refine it through self-corrective adjustments on the basis of informative feedback from performance and from focused demonstrations of segments that have been only partially learned. (Bandura, 1977, s. 28).

Motivasjon – å ha ein god grunn til å reprodusera/imitera. Ein må oppleva at det løner seg å utføra handlinga (Bandura, 1977). Dette kan til dømes vera gjennom at ein ser ein får betre karakterar, noko som fungerer som ei forsterking. Bandura (1977) seier at det også er meir truleg at ein tar til seg modellert handling dersom ein ser at det har ein positiv effekt å utføra den. Imsen (2006) skriv også at ein kan få forsterkning ved å oppleva at ein synest at ein får det til slik som modellen. Dette utan at andre vurderer korleis prestasjonen er. Modellen tillet

også at beløninga ikkje nødvendigvis kjem frå andre, men at den kan vera eit resultat av korleis ein vurderer seg sjølv i forhold til eigen standard. Dermed opnar sosialkognitiv læringsteori for *sjølvmotivering*. Når det gjeld teorien om modellæring er det like mange ting som kan bidra til ei dårleg modellering som ei god. Ei dårleg modellering kan til dømes koma frå manglar i eit av dei fire stega som Bandura nemner. Mange feilsteg kan koma frå dårleg merksemd mot den modellerte åtferda men mangel på motivasjon kan også vera ein ting som spelar inn. (Bandura, 1986).

Berliner (1994) skildrar imitasjon som ein sentral læringspraksis blant amerikanske jazzmusikarar. Han trekkjer mellom anna fram at ein bruker imitasjon for å byggja seg opp eit repertoarlagar ved hjelp av å kopiera etablerte jazzmusikarar. Dette kan heilt klart sjåast i samanheng med modellæring.

Eg har no presentert modellæring som ein generell læringsstrategi og vil no vidare koma inn på teoriar som går meir spesifikt mot gitarlæring og korleis popmusikarar lærar seg å spela.

2.2 Uformell læring

Lucy Green har systematisk undersøkt korleis læring går føre seg i uformelle læringssituasjonar. I boka *How popular musicians learn* (Green, 2002) har ho intervjuet 14 popmusikarar i alderen 15-50 år om deira læringsstrategiar og utvikling. I boka *A new classroom pedagogy* (Green, 2009) utviklar ho og tar i bruk teorien sin kring uformelle læringsstrategiar. Under eit sitat som viser litt av bakgrunnen for utviklinga av hennar teori.

Many young people who go on to become skilful and successful popular musicians report that the music education they received at school was unhelpful, or worse, detrimental. For some instrumental lessons, even in popular music genres, also provided a negative and often short-lived experience. We can surmise that many children and young people who fail and drop out of formal music education, far from being either uninterested or unmusical, simply do not respond to the kind of instruction it offers. (Green, 2009, s. 3).

Green (2002) seier at det å lytta til musikk og plukka frå øyra er den mest brukte læringsmetoden for popmusikarar. Ho nemner at dette er noko mange tusen musikarar rundt om i verden har brukt som læringstilnærming utanfor formelle nettverk.

The other path, by contrast, involves a continued journey along exploratory lines, turning imperceptibly into informal music learning. This is the path taken by many of those who become popular musicians.” (Green, 2002, s. 22).

Denne læringstilnærminga blir ofte brukt tidleg i ein læringsprosess og mange gongar åleine, utan hjelp frå vaksne. I tillegg til dette såg ein at folk ofte nytta denne metoden utan å vita at andre har nytta den før dei. Green seier at det var mange som gav uttrykk for at dei ikkje såg på dette som ein del av læringa, eller noko som var verdt å diskutera. Samtidig var det mange som kommenterte at dei hadde ei blanding av både ei *bevisst* og ei *ubevisst* haldning til det å nytta denne strategien. Green viser at musikarane nyttar denne strategien på ulike måtar. Nokon av musikarane høyrer ein frase og spelar denne opp igjen heilt til dei klarar å synga den. Etter dette overfører dei den til instrumentet sitt. Dette kan sjåast i samanheng med Bandura og imitasjonslæring som presentert tidligare. Dette er læring gjennom lytting, noko eg vil sjå nærmare på.

Læring gjennom lytting

Green tar for seg at det å kopiera opptak involverer tre måtar å lytta på. Eg har her gjort mine omsetjingar av hennar beskriving av dei ulike lyttemåtane:

1. Målretta lytting (*Purposive listening*) – Denne måten å lytta på har eit konkret formål. Ein vil læra noko av lyttinga. Det er på denne måten musikarar lyttar dersom dei skal læra seg ein låt og kopiera han. Ein kan til dømes laga seg enten ein mental eller nedskreven ”note” av låten. For gitaristar kan det til dømes vera lytting med eit mål om å læra seg ein solo av ein kjend gitarist.
2. Oppmerksam lytting (*Attentive listening*) – Denne lyttemåten innehar det same nivået av detaljert lytting som i målretta lytting, men utan at ein her har noko mål med lyttinga. Ein lyttar ikkje for at ein skal kopiera, hugsa eller bruka det til noko etterpå.
3. Ubevisst lytting (*Distracted listening*) – Denne typen lytting vil seia at ein lyttar ubevisst utan noko konkret mål. Denne kategorien kan også inkludera at ein berre høyrer og registrerer at det er musikk i bakgrunnen, utan at ein gjev det noko merksemd.

Som lyttar kan ein enkelt variera mellom desse tre måtane å lytta til ein låt (Green, 2002). Til dømes kan ein jobba bevisst med plukking av ein låt for så å bli avbroten, og musikken blir kanskje bakgrunnsstøy. Green påpeikar at all type lytting formar ein sentral del av ein læreprosess. Det å lytta til opptak er ein fundamental del heilt frå ein byrjar å spela og vidare inn i den profesjonelle karrieren. Samtidig er det ein del indikasjonar på at denne tilnærminga

og måten å læra på, gjer at det er ein felles oppfatning at populærmusikarar og folkemusikarar ofte har godt gehør. Nettopp grunna bruken av denne strategien. Det utviklar øyret heile tida.

I boka *Music, informal learning and the school: A new Classroom pedagogy* (Green, 2009) tar Green for seg korleis ein kan nytta desse uformelle læringsstrategiar i eit klasserom. Ho har utvikla sin teori utifrå intervjuar ho gjorde i *How popular musicians learn* (Green, 2002). Boka hennar drøftar korleis pedagogikken i musikkrommet kan byggast på uformelle læringsprosessar utanfor skulen. Tanken hennar var på denne måten å gjenkjenna og få brukt ei rekkje musikalske ferdigheiter og kunnskap som tidligare ikkje har vore integrert i musikkutdanning. Studien ser på kor langt det er føremålstenleg å integrera uformelle læringspraksisar i formell musikkundervisning.

Første steg elevane i undersøkinga brukte, involverte fire av fem fundamentale prinsipp innan uformelle læringsstrategiar. Vidare kjem mine oversetjingar av desse prinsippa:

1. Å bruka musikk som elevane valde sjølv, likte og identifiserte seg med
2. Læra av å lytta og kopiera opptak
3. Læring med vener
4. Engasjera seg i personleg læring utan strukturert hjelp og integrert lytting
5. Utøving, improvisering og komponering i alle delar av læringsprosessen

Elevane hadde med seg sin eigen musikk til første time og alle elevane tok med seg popmusikk frå dei aktuelle hitlistene. Grunnen til dette var at elevane skulle kjenna eigarskap til låten og *identifisera* seg med musikken dei valde. Deretter var det ein kort diskusjon i klassen om korleis elevane trudde at popmusikarar lærer seg å syngja, spela instrumentet sitt, improvisera og komponera musikk. Etter diskusjonen vart elevane informert om at popmusikarar absolutt kan læra av å ta timar eller andre liknande forslag men at dei også lærer på uformelle måtar som å lytte til favorittmusikken sin og kopiere ved hjelp av øyra og instrumentet sitt. Enten åleine eller ilag med vener. Elevane fekk deretter beskjed om at dei skulle læra seg ting på denne måten, så langt som mogleg.

Dei jobba då med lytting på ulike måtar. Nokon hørte på eit par taktar av låten og nokon hørte heile låten. Medan dei lytta begynte dei å diskutera ulike aspekt ved musikken, som til dømes instrumentering. Dette også på måtar som var meir avansert og detaljert i forhold til kva elevane vanlegvis gjorde i klassen. Etter dette begynte dei fleste av elevane å prøva å

synga med vokalen på låta dei valte. Dei som ikkje gjorde dette brukte instrument og møtte tidlegare utfordringar, då dette var eit steg til vekk frå kroppen. Dei skjønnte at det var meir utfordrande å finna tonane på instrumentet enn med vokal. (Green, 2009).

Eleven sin autonomi stod i forgrunnen i det første steget i denne tilnærminga. Det var viktig at elevane skulle velja musikk dei identifiserte seg med. I det andre steget av denne prosessen var det lærarane som valde musikken. Framleis skulle dei nytta seg av læringsstrategien *plukking* ved hjelp av gehøret. Samtidig fekk dei eit opptak på CD som var delt i ulike spor med mindre delar av låten, slik at dei ulike riffa var separert frå kvarandre. På denne måten kunne det vera ulik vanskelighetsgrad på spora. Dette steget inneheld færre av dei uformelle prinsippa Green trekkjer fram og læraren var noko meir framtrudande her.

Læring i lag med andre

Det å kopiere frå plater, lesa og skriva ned notar (eller akkordskjema) og oppsøka bøker med notar er ein einsam aktivitet som dei fleste populærmusikarar gjer (Green, 2002). Dei fleste utfyller dette med andre måtar å læra på som finn stad i lag med vener, søsken eller andre likesinna. Desse praksisane inkluderer det Green kallar for ”*læring frå ein likesinna*” (peer-directed learning) og *gruppelæring*. Desse skil seg ved at ”*læring frå ein likesinna*” involverer eksplisitt undervisning frå ein eller fleire i gruppa. Gruppelæring slik ho definerer det er eit resultat av *peer-interaction* (altså likesinna i ei gruppe) der det ikkje er noko eksplisitt undervisning. Eit døme på slik gruppelæring kan vera eit band der ein av medlemma demonstrerer eit riff til ein av dei andre. Då går det føre seg læring, utan at dei nødvendigvis ser på det som læring i situasjonen. Green viser døme på fleire musikarar som nemner *peers* (ofte vener eller søsken) som har vist dei akkordar, skalaer eller teknikkar i starten av musikkarrieren deira (2002, s. 78).

Green nemner også at musikarar lærer ting av å sjå på kvarandre (2002, s. 82). Ein student som observerer læraren er ganske vanleg i tradisjonell undervisning, som nemnt tidligare ved meisterlære. Men ho trekkjer også fram det å sjå på og imitera meir erfarne musikarar. Dette kan ein knytte opp mot modellæring som vart presentert tidlegare i kapitlet. Alle har dessverre ikkje mulighet eller miljø til å få sett erfarne musikarar spela live. Difor er det mange som ser profesjonelle eller erfarne musikarar på avstand eller frå distanse. Dette kan til dømes vera gjennom ulike media som tv, internett eller liknande. Dette er noko som sannsynlegvis er særleg aktuelt i dagens internettgenerasjon.

Eit anna viktig aspekt ved "læring frå ein likesinna" og gruppelæring, er noko ein kanskje ikkje tenkjer på som læring i det heile. Musikarar kan til dømes snakka om skalaer, akkordar, teknikkar, rytmar med kvarandre og dermed læra av kvarandre. Green trekkjer fram døme som at musikarar fekk snakka med sine heltar og stilla spørsmål om deira karriere, utstyr eller liknande. Det går då føre seg ein form for læring, utan at ein nødvendigvis er bevisst at det gjer det. (Green, 2002, s. 82-83).

Øving/speling

Green har sett på kva musikarar har øvd på og korleis (2002, s. 91). Ho har også sett kor mykje dei har øvd, både tidleg i karrieren og seinare. Svara her varierte mellom 5-6 timar om dagen til nesten ingenting. Men mange av musikarane hadde gått gjennom periodar med intensiv øving. Dei trakk fram at øving var noko dei gjorde så lenge dei syntes det var kjekt. Nokre av musikarane uttalte at øving i periodar var driven av ein enorm motivasjon eller nesten besettelse. Vidare føl eit sitat frå ein av dei.

... my parents got me this six-string guitar, and that was it, I mean I was just, just, you couldn't, I was just you know, you couldn't get me off the thing, day and night, I was just playing this thing. (Green, 2002, s. 87).

Green trekkjer fram at mange musikarar føretrakk å spela låtar, og det som vart beskriven som "real music". Med dette meiner ho det å spela med andre og skapa musikk ilag. Dette var for desse musikarane viktigare enn å fokusera på skalaer eller andre tekniske øvingar. Ho påpeikar at denne typen musikarar ikkje skil konseptet "øving" frå "speling". På den andre sida er det dei som nærmar seg øving på ein annan måte. Dei har eit anna nivå av bevisstheit og jobbar systematisk med til dømes tekniske øvingar. Green trekkjer fram ein muskar som begynte å spela relativt seint, og at dette kanskje var ein grunn til at han var meir bevisst kva han måtte gjera for å utvikla seg. Han hadde øvingsrutinar og sette seg konkrete mål for øvinga. Vidare kjem eit sitat frå denne musikaren som viser dette.

... i find that I spend some time organizing the practice routine, and sticking to it for a while and then thinking, "I quite fancy another practice routine". So it changes, the emphasis changes, depending on what I'm particularly concerned with improving that particular mont... (Green, 2002, s. 92).

Her ser ein bevisstheita han har rundt øvinga og at han heile tida endrar rutinar for å ta tak i ting han ønskjer å forbetra.

Kunnskap om teori

Green snakkar om "*acquiring knowledge of technicalities*". Med dette meiner ho til dømes musikkteori. Ho poengterer at ho ikkje meiner kunnskap om skalaer, akkordar, toneartar, men korleis ein skal forstå oppbygginga av dei og forholdet mellom dei. Dette med referanse til musikkstil, sjanger, historie og i eit generelt vidare perspektiv. I hennar studie hadde dei fleste musikarane fått sin kjennskap til teori gjennom lærarar.

Green (2002) beskriv to læringspraksisar: "*Unconscious*" og "*conscious*". Dette kan oversetjast til *ubevisst* og *bevisst*. Ubevisst læring skjer utan at den som lærer har noko merksemd mot at det går føre seg læring. Bevisst læring skjer når ein er bevisst på at ein lærer og at ein prøver å læra. I tillegg til dette ser ein viktigheita av konkrete mål kombinert med prosedyrar for å nå desse. Dette kan til dømes vera øvingsrutiner og struktur.

Når Green (2009) hadde fullført prosjektet der ho nytta teoriane sine i skulen, ville alle lærarane som tok del i prosjektet halda fram med det og utvikla det vidare etterpå. Dei tok dei underliggande prinsippa og inkorporerte det i læreplanen. Mange av lærarane uttalte at prosjektet sin pedagogikk hadde gitt ein positiv effekt til deira generelle måte å undervisa på. Ein av tinga dei vart spesielt merksam på var elevens autonomi, at dei som lærarar ofte tok eit steg tilbake og at elevane fekk styra meir sjølv.

På eit anonymt svarskjema stod følgjande: "*Using informal learning practices in the classroom has generally changed my approach to teaching for the better*". På dette svarte tolv lærarar at dei var *sterkt einige* og dei fem siste svarte *einig*. Green (2009, s. 181) uttaler at dersom elevane skulle følgd prosjektet hennar og ingenting anna, ville dei nok mista noko som dei fleste meiner er essensielt i musikkundervisninga. Til dømes teoretisk kunnskap som harmonilære, skalaer, intervall, rytme osv. Green påpeikar at det ikkje er noko motsetningsforhold mellom uformell læring og det å knytte til seg slik teoretisk kunnskap. Ho trekkjer fram at det i uformelle praksisar som går føre seg utanfor skulen, ofte er lange periodar der den som lærer tar del i musikk primært som ein som skapar og lyttar til musikk. Seinare og i mange tilfelle går så musikarane vidare for å utvikla sin teoretiske kompetanse gjennom ulike tilnærmingar som formell kompetanse, studie på eigenhand eller i kontakt med musikarar eller liknande (Green, 2009, s. 182).

Ein av lærarane i Green sitt prosjekt såg at elevane begynte å utvikla teoretisk kompetanse på eigenhand, gjennom å utøva noko som best kan samanliknast med måten ungar lærar seg å

snakka på. Også gjennom utøving og bruk utvikla dei det å høyre harmoniar, som til dømes at ein akkord er bygd opp av grunntone, ters og kvint. Nokon av elevane oppdaga at musikken var organisert rytmisk og at det var eit system. Green (2009) meiner at ein i formell musikkundervisning av og til kan bli freista til å presentera teoretisk kunnskap på eit for tidleg stadium og at elevane difor skjønar lite av det (Green, 2009, s. 182).

2.3 Sterke musikkopplevingar

Many people experience intensely positive affective states in response to music. The intensity of these experiences often brings about a sense of transcendence and transformation, and their relative rarity makes them greatly prized in the minds and lives of the individuals experiencing them. People tend to retain vivid memories of such experiences many years after they have occurred, and they are often cited as major reason for continued involvement with music (to increase the chances of such an experience occurring again. (Whaley, Sloboda & Gabrielsson, 2011, s. 452).

I møte med musikarar eller andre som ikkje nødvendigvis utøvar musikk, er det mange som kan trekkja fram store opplevingar knytt til musikk. Mange kan nytte ord som til dømes *magisk*, *episk* eller *uforgløymeleg* om musikalske opplevingar. For nokon kan slike opplevingar vera avgjerande for ei heil karriere innan musikk. Ofte fordi ein får stor motivasjon og eit ønske om å driva med musikk av ei slik oppleving. Dette er ein dimensjon verken Bandura eller Green nemner i sine læringsteoriar. Eg vil difor leggja til Maslows teori om "*peak experiences*", for å få ei forståing av kva som gjer at nokon får større motivasjon enn andre til å driva med musikk. Eg vel å bruka det engelske ordet, då det er vanskeleg å finna eit godt norsk ord for dette.

Som ein ser i sitatet ovanfor er slike opplevingar så sterke at det for nokon kan resultera i at ein startar med musikk på heiltid, i jakta på nye slike opplevingar. Dette kan vera opplevingar som ikkje nødvendigvis treng nokon spesiell kontekst. Det kan rett og slett vera ei kvardagsleg hending. Dei kan oppstå både ved lytting til musikk og ved utøving. Slike *peak experiences* ser heller ikkje ut til å vera påverka av at ein har noko musikalsk bakgrunn eller ekspertise (Whaley et al., 2011, s. 452). Maslow (1959) var ein av dei første som såg på slike hendingar som han kalla nettopp *peak experiences*. Han beskriv slike opplevingar som augneblikk av stor glede. Han brukte mange år på å studera slike *peak experiences*, ikkje berre knytte til musikkopplevingar. Maslow beskriv desse på følgjande måte:

The peak experience is a self-validating, self-justifying moment with its own intrinsic value. It fills an individual with a sense of wonder and awe.

Forskning av litt nyare dato som ser på eksepsjonelle opplevingar knytte til musikk er i følge (Whaley et al., 2011) *Strong Experiences of Music (SEM)* av Gabrielsson og Lindström Wik (1993, 2000, 2003). Her finnest det over tusen beskrivingar av sterke opplevingar knytte til musikk. Desse er samla og analysert over ein periode på meir enn 10 år. Her vart deltakarane spurt om å beskriva intense musikkopplevingar i detalj. Her finnest mellom anna beskrivingar av at resten av verda forsvinn på ein måte, å bli slått saman med musikken, fysiske reaksjonar, tårer i auga osv. SEM-prosjektet resulterte i *Strong Experiences of Music Descriptive System (SEM-DS)*, som er ei liste over vanlege beskrivingar av intense musikkopplevingar. Dei inkluderer sju kategoriar for å beskriva desse: *general characteristics, physical reactions, perception, cognition, feeling/emotion, existential/transcendental and personal/social*. Eg vil ikkje her gå inn på alle kategoriane, men nemna eit døme frå kategorien kognisjon. Denne kategorien inkluderer element som: *endra attityde, ei endra erfaring av ein situasjon, kropp og sinn, tid og stad, eit tap av kontroll, ei endra haldning til musikk, ei kopling til tidligare hendingar, minner*. (Whaley et al., 2011, s. 456-457).

Effektar av ei sterk musikkoppleving

Ifølge (Whaley et al., 2011) vil Maslow (1999) samanlikna ein peak på denne måten: "*a personally defined Heaven from which the person then returns to earth*". Han ser nokre universelle og nokon individuelle effektar etter ei slik oppleving, og at nokre kan vera permanente, sjølv om ikkje augneblinken i seg sjølv er det. Panzarella (1980) i (Whaley et al., 2011, s. 457) viste at 90% av deltakarar rapporterte ein langvarig og ofte permanent effekt av ein peak. Ifølge (Whaley et al., 2011) kom han gjennom sin analyse fram til ei liste som kan linkast tett til Maslows (1999) og inkluderer følgjande punkt:

1. *General appreciation of music or visual art*
2. *Altering of self-appreciation*
3. *Altering of relationships with other people*
4. *Altering of attitudes toward life or world in general*
5. *Increased aesthetic sensitivity*
6. *Enhanced perception of everyday reality*
7. *Long lasting mood effects*

Det viste seg at deltakarar i studien som hadde store opplevingar innan musikk eller kunst, fekk ein ny verdsetjing av det. Eit liknande studie viste at deltakarar rapporterte eit ønske om

å fortsetje med musikk som enten ein hobby eller som profesjon, og eit ønske om vidare lytting og engasjement innan musikk (Gabrielsson, and Lindström Wik 2003 i (Whaley et al., 2011). Ein effekt som vert diskutert er lyst og ønske om å fortsetja å oppleva slike *peaks*. Forsking har vist at slike *peaks*, spesielt i tidlige år, har langvarig effekt på om ein vil ha eit vidare engasjement med musikk (Sloboda 2005, i (Whaley et al., 2011, s. 458).

Having collected descriptions of experiences early in life were likely to spur continued involvement in music or, in other words, continued peak-seeking behaviour (Whaley et al., 2011, s. 458).

Liknande funn har ein av vaksne som jaktar slike opplevingar som utøvarar. Ønsket er så sterkt om å forsetja å nå slike *peaks*, at ei undersøking av pop og rockemusikarar viser ein tendens til at dei tar til narkotika for å oppnå den same følelsen (Boyd an George-Warren 1992 i (Whaley et al., 2011).

Sjølv om det ikkje er veldig mykje litteratur som ser på dette temaet, kan ein ifølge *Whaley et al. (2011)* sjå på nokre fakta om musikalske *peak experiences* som er kjent med ein viss sikkerhet.

1. *Ikkje alle individ har like føresetnader for å oppnå det. Personlegdom spelar inn, spesielt ser det ut til at openheit og fleksibilitet spelar inn.*
2. *All type musikk og sjanger kan føre til peaks*
3. *Mange typar settingar og miljø kan bli funne i beskrivingar av slike opplevingar. Dette inkluderer både formelle og uformelle settingar.*
4. *Peaks innehar sterke opplevingar knytt til persepsjon, kognisjon, fysiske og emosjonelle komponentar. Dette gjer det til ein framtrødande oppleving for den som opplever det,*
5. *Peaks blir ofte hugsa og tilskrivne stor påverknad og signifikans i ettertid.*

Ruud (2013) trekkjer også fram at menneske i enkelte situasjonar i livet vil vera i ein personleg beredskap som gjer at ein lettare vert påverka av musikken. Til dømes i ein periode av livet der ein har det tungt og kan vera meir mottakeleg for inntrykk.

2.4 Samanfating

Dette kapitlet har teke for seg ulike teoriar og tilnærmingar omkring læring og motivasjon. Eg har her presentert Bandura sin teori om modellering og Lucy Green sine teoriar kring uformell læring og bruken av desse strategiane. Til slutt har eg teke for meg *peak experiences*

som eg vil nytta opp mot motivasjonsaspektet. Dette vil eg vidare nytta når eg skal analysere intervjuet eg har gjennomført med gitaristane og på denne måten belyst dei ulike delane i problemstillinga. I neste kapittel vil eg presentere og drøfte metoden som vert nytta i studien.

3. Metode

Dette kapitlet tek for seg metoden nytta i studien. Først presenterer eg ein introduksjon til val av metode. Deretter kjem eit avsnitt om datainnsamlingsmetode og val av informantane. Etterfylgt av dette vil eg beskriva korleis gjennomføringa vart gjort og forklara transkriberingsprosessen. Vidare vil eg presentera korleis eg har tolka intervjumaterialet. Avslutningsvis i kapitlet beskriv eg dei forskingsetiske vala.

3.1 Introduksjon til val av metode

For å få svar på problemstilling mi: *"Kva læringsstrategiar har eit utval profesjonelle gitaristar brukt for å utvikla seg på instrumentet sitt og kva har motivert dei?"*, har eg nytta ei kvalitativ tilnærming med intervju. Dette tenkte eg var den best egna tilnærminga for å finna ut korleis gitaristane har øvd. Som informantar ønskte eg gitaristar som jobbar profesjonelt som frilansarar. Mange frilansgitaristar jobbar i tillegg noko med undervisning. Dette tenkjer eg vil gjera det meir interessant i forhold til temaet i oppgåva. Dette fordi dei då har vore i ein lærarsituasjon og lettare kan sjå relevansen i forhold til oppgåva si problemstilling. Dermed har dei også gjerne et meir reflektert forhold til læringsstrategiar enn frilansarar utan undervisningserfaring.

"Hvis du vil vite hvordan folk oppfatter verden og livet sitt, hvorfor ikke spørre dem?" (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 18). Dette kan vera ein inngang til kvifor eg har valt denne metoden. Eg ville høyra kva ulike gitaristar har gjort for å nå det nivået dei er på. Eg har basert datainnsamlinga på fire intervju, der intervjuet var basert på at gitaristane skulle kunne fortelja si *"gitarhistorie"*, så lenge dei heldt seg innanfor det som var sett som tema i intervjuguiden.

3.2 Kvalitativt forskingsintervju

Kvale og Brinkmann (2009) seier at eit intervju er bokstaveleg talt eit *"inter view"* (frå fransk *entrevue*), det vil seia ei utveksling av synspunkt mellom to personar der ein samtalar om eit tema som opptek dei begge. Det kvalitative forskingsintervjuet vil prøva å forstå verda sett frå intervjupersonane si side. Forskingsintervjuet byggjer på dagleglivets samtalar, og er ein profesjonell samtale. I denne studien nytta eg eit semistrukturert livsverdsintervju. Ryen (2002) skriv at det ikkje er noko fasitsvar på korleis ein skal strukturera eit intervju. Ho har argument både for eit intervju med mykje forhandsstruktur og med mindre struktur. Eit semistrukturert intervju kunne passa for å prøva å få tak i deira *"oppskrift"* eller veg til å bli gode utøvarar.

Det semistrukturerte livsverdenintervjuet søker å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden med henblikk på å fortolke betydningen av de beskrevne fenomenene; det har en rekke temaer som skal dekkes, i tillegg til noen forslag til spørsmål. Det er samtidig preget av åpenhet når det gjelder endringer i rekkefølgen og formuleringa av spørsmål, så man kan forfølge de spesifikke svarene som gis og de historiene intervjupersonene forteller. (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 156-157).

For meg var det viktig å prøva å få tak i detaljar undervegs for å få tak i nøyaktig kva dei hadde gjort for å utvikla seg som gitarist. Denne intervjuforma passa fint sidan ein her kunne forfølga spesifikke svar vidare og få tak i detaljar. Eg nytta meg av ein intervjuguide i intervjuet (vedlegg 1), der eg hadde formulert dei ulike emna me skulle innom. I denne var det også spørsmål under kvart av emna dersom eg skulle få bruk for det. Dette gjorde at eg hadde kontroll på intervjuet og at eg var viss på at eg var innom alle emna me skulle gjennom. Eg vil presentera intervjuguiden nærare under 3.2.2.

Kvale og Brinkmann (2009) skildrar sju fasar i ei intervjuundersøking: Tematisering, planlegging, intervjuing, transkribering, analysing, verifisering og rapportering. Dette skildrar dei som eit idealisert forløp. I ettertid kan eg sjå at eg har vore innom alle fasane, men dei har nok overlappa kvarandre. Alle fasane har hatt sine utfordringar undervegs. I byrjinga var det utfordrande å finna eit tema eg ønskte å skriva om og som var pedagogisk relevant. Etter at eg hadde bestemt meg for tema var det utfordrande å gjera det spesifikt nok og avgrensa det slik at prosjektet ikkje vart for stort. Då eg kom til intervjuet jobba eg mykje med spørsmåla og det var utfordrande å bestemma kva spørsmål og kor mange som skulle vera med. Dette var nokon av utfordringane og vala som måtte tas. Samtidig hevdast det ofte litt forenkla at i kvantitativ metode tas dei viktigaste vala under forarbeidet, medan dei i kvalitativ metode blir tatt etter at datainnsamlinga er begynt (Ryen, 2002). Dette har eg også erfart gjennom arbeidet med oppgåva. Eg hadde klare tankar om kva eg ville skriva om og korleis oppgåva skulle bli men det var først etter at intervjuet var gjort at eg såg tydelegare kva oppgåva ville innehalda.

I det neste avsnittet vil framgangsmåten for oppretting av kontakt med dei aktuelle informantane presenterast og korleis innsamlinga av det empiriske materialet vart gjort.

3.2.1 Val av informantar

Ved val av informantar var det naturleg å setja nokre kriterium for utvalet. Eg ønskte å intervju framtredande frilansgitaristar i Noreg. Med framtredande meiner eg her at gitaristane ofte er å sjå med nokre av landets største artistar, i TV-samanheng og at dei er godt etablert som frilansgitaristar. Vidare ønskte eg å intervju nokon som hadde studert musikk på

høgskule og nokon som var autodidakt. Eg landa på at eg ville ha fire informantar, to som har gått høgskule og har ein meir formell bakgrunn og to autodidakte som har brukt meir uformelle tilnærmingar. Grunnen til dette var at eg ønskte å sjå om ein kunne sjå ulike tilnærmingar til øving og om dette ser ut til å påverkast av om dei har formell utdanning. Gjennom eige nettverk undersøkte eg kven som kunne vera aktuelle kandidatar og fekk tips til kven eg kunne kontakta. Eg enda opp med å kontakta fem gitaristar, der ein av dei følte han ikkje hadde tid til å delta i studien. Resten var positive og ønskte å ta del i studien. Intervjua vart gjort over ein periode på ca tre veker i oktober/november, 2016. Intervjua varierte i lengde frå ca tre kvarter, til ein time og tretti minutt. Det kunne vore hensiktsmessig å hatt fleire informantar, spesielt med tanke på å kunne sjå tydelegare linjer. Grunnen til at eg enda opp med fire, er at det hadde blitt veldig mykje materiale med fleire informantar og difor vanskelig å koma i mål med det i ein avgrensa masterperiode.

Gjennom intervjua ville eg at gitaristane skulle kunne fortelja relativt fritt innanfor visse rammer, for å prøva å få tak i kva nettopp kvar enkelt har gjort for å bli profesjonell. Dette ønskte eg å gjera for å belysa at det er ulike måtar å jobba/øva på. Dette trur eg er viktig i forhold til den pedagogiske relevansen til oppgåva.

Informantane vil bli nærare presentert i kapittel 4.1.

3.2.2 Intervjuguide og gjennomføring av intervjua

Før intervjua vart det gjennomført eit prøveintervju med ein lokal gitarist for å undersøkje korleis spørsmåla fungerte. Etter dette intervjuet vart det gjort nokre små endringar i intervjuguiden som vart brukt i studien (*sjå vedlegg 1*).

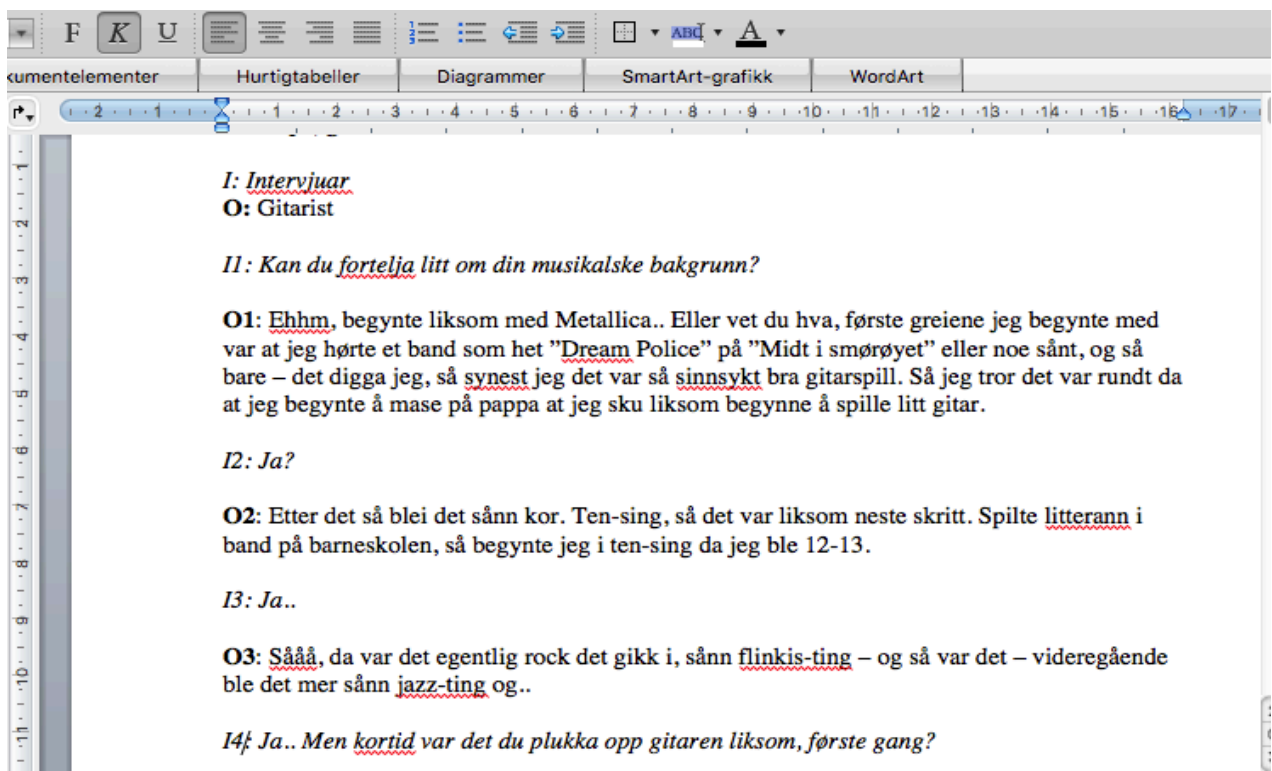
Intervjua vart gjennomført ved hjelp av lydopptak på telefon. I intervjuguiden hadde eg ein del emne og tema eg ville gjennom i løpet av samtalen. Intervjuguiden inneheld til slutt 16 spørsmål. Spørsmåla var delt inn i undergrupper med spørsmål om informantane sin musikalske bakgrunn og trening, generelle spørsmål rundt øving og læringsstrategiar og meir spesifikke felt som kjem inn under øving, til dømes timing. I etterkant av intervjua ser eg at ein kunne hatt færre spørsmål, då ein del av spørsmåla overlappa kvarandre. Under sjølve gjennomføringa valde eg å hoppa over nokre av spørsmåla, då eg såg at dei var dekkja av tidlegare svar.

Intervjua fann stad heima hjå to av gitaristane. Eit intervju vart gjort på kafé, der eg måtte finna ein stille og roleg plass for at lydopptaket skulle bli av god nok kvalitet. Eit intervju vart

gjort i turnébussen til ein artist ein av gitaristane var på turné med. Opptaka vart sletta frå mobilen og lagra på sikker forskingsserver ved HVL, og sletta derifrå ved prosjektslutt.

3.2.3 Transkribering av intervju

Transkriberinga vart i første omgang gjort ordrett med markering av pausar og venteord. Ifølge (Kvale & Brinkmann, 2009) finnest det ikkje noko universell form eller mal for korleis ein skal transkribere forskingsintervju. Eg valde å skriva ned så ordrett som mogleg for å ha det nedskrive slik til analyseprosessen. I transkriberingsprosessen brukte eg appen "transcribe+". Denne kunne ein lettare spola i og justera hastigheita på opptaket for å få med seg alle detaljar. Vidare nummererte eg utsegna til gitaristane slik at ein lettare kunne gå tilbake i intervjuet. Etter å ha gjort ferdig alle transkriberingane vart dei sendt til informantane som då fekk muligheit til å lesa gjennom og eventuelt kommentera dersom det var noko dei ville endra.



Figur 1 Døme frå transkripsjonsdokument. Her frå intervju med gitarist Oscar. Utsegna er kobla til forbokstav og tal.

Gitaristane kom med tilbakemelding på eigen språkbruk i intervjuet, men hadde ingen kommentarar til innhaldet. Dei var mest overraska over ord eller setningar dei sa mykje i intervjuet utan at dei var bevisst det.

3.3 Analyse av intervjumateriale

Datamaterialet mitt bestod av fire intervju der kvart intervju vart transkribert til ca 25 sider. Transkriberinga av intervjuja gjorde at eg vart godt kjent med stoffet og at eg kunne sjå likskapar og ulikskapar i intervjuja. I arbeidet med analysen brukte eg koding/kategorisering som ifølge Kvale og Brinkmann (2009, s. 226) er den vanligaste forma for dataanalyse. Omgrepa koding og kategorisering blir ofte brukt om kvarandre (Kvale & Brinkmann, 2009).

Kategoriene kan være utviklet på forhånd eller kan vokse frem i løpet av analyseprosessen; de kan hentes fra teorien eller fra lokalspråket, eller de kan hentes fra intervjupersonens eget ordforråd. (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 228).

Mine kategoriar vaks fram i løpet av analyseprosessen og i samanheng med val av teori og problemstilling. Eg kom då fram til nokre stikkord som gjorde at eg kunne kategorisera delar av intervjuja i ein felles bolk og samanlikna dei. Dette var stikkord eller kategoriar som til dømes "plukking", "motiverande hendingar", "motiverande personar" og "kva tenkjer dei om øving?". Her kunne eg vektlagt andre ting og fått fram andre ting frå intervjuja. Men samtidig inneber analyseprosessen at ein må ta nokre val og prøva å treffa så tett opp mot problemstillinga som mogleg. Uansett inneberer alltid ein analyse av kvalitative data å redusera datamengda (Ryen, 2002).

Den vanligste formen for dataanalyse er i dag å kode, eller kategorisere, intervjuuttalelser. Når forskeren koder, leser han først gjennom utskriftene og koder relevante avsnitt, deretter kan han med hjelp av "kode-og-hente-program", hente frem de kodede avsnittene for fornyet granskning og foreta omkodinger eller kombinere ulike koder. (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 226).

Sidan eg kjente intervjuja så godt frå transkriberingsprosessen visste eg sånn omtrent kor kvar enkelt informant hadde snakka om det og det temaet. Deretter samla eg alle informantane sine utsegner om denne kategorien i eit felles dokument. Etter å ha gjort dette hadde eg ein god oversikt over denne kategorien og kunne samanlikna kva informantane hadde uttalt. Dette var viktig for å få oversikt og for å få vurdert om materialet kunne belysa spørsmåla i problemstillinga (Everett & Furseth, 2012, s. 148).

4.3.3 Kva er god timing og kva læringsstrategiar har dei nytta for å få god timing?

D74: Hmmm.... ja... God timing må jo være.. Må kunne spille godt sammen med andre og skjønne.. uten å.. jeg analyserer veldig sjeldent ting sånn.. for meg – det burde være intuitivt.. Nå sier jeg jo ikke at jeg.. at jeg har fantastisk timing og sånn.. men jeg tenker veldig sjeldent over at.. Oi, nå må jeg ligge litt bakpå.. Heller en følelse av.. av og til så hører jeg at jeg er litt foran eller bak – alt etter som.. Men noen typer musikk fordrer at man er på, og noen typer musikk fordrer at man er bak.. så – god timing må være det som funker i enhver sammenheng på en måte..

D75: Rett og slett.. Ikke at man er midt i "griden" hele tiden – og det er ikke alltid at det er god timing, for å si det sånn.. Og at man kan godt være... jeg synes ikke.. timing er jo ikke så.. altså for noen så er liksom metrisk timing viktig at man starter og slutter i samme hastighet.. men det er jo ikke viktig – det er jo ikke musikk det.. det er jo noe annet..

D76: At man er god til å spille i lag med andre og at andre synest det er godt å spille med deg.. må jo være.. da må man jo ha god timing..!

O91: For meg så er jo det.. jeg er jo veldig streng på det der, liksom.. God time er.. og det.. utgangspunktet for å ha bra time er at du er bra til å treffe der du skal treffe, og det er.. i hundre så er sekstendeler så fort, og i åtti er det så fort. Og det er liksom ikke.. det er ikke noe sånn cirka begrep.. Men, sånn at for at du skal kunne liksom dra i det i noen vei da, så må du på en måte ha en opplevelse av hvor senter er.

O92: Det er ikke det at jeg har perfekt time på noen som helst vis, men jeg er opptatt av at jeg skal kunne treffe senter – det er det jeg øver på. For da kan jeg.. viss man har et bevisst forhold til det, så kan man legge seg tungt i forhold til det eller "pushe" i forhold til det". Og det kommer jo an på låt og trommeslager og... men for meg er det viktig å ha... å ha øvd mye på å.. å prøve å være liksom der det skal være. Jeg.. men det er jo.. jeg er veldig knallhard på

Figur 2 Ein kategori kunne sjå omtrent slik ut. Eg merka med farge på kvar informant for å få betre oversikt.

Når ein kodar eller kategoriserar har det både fordelar og ulemper. Ein openbar fordel er at ein som forskar blir tvinga til å gjera seg godt kjent med alle detaljar i materialet, og ein får dermed god oversikt. Likevel er det kritikarar som meiner at koding forsterkar ein representasjonistisk epistemologi som reduserar polyfon mening til det som berre kan fangast av ein enkelt kategori (Kvale, Brinkmann, Anderssen & Rygge, 2015, s. 227). Dette er viktig å vera klar over og at ein har ei kritisk tilnærming til dei verktøya ein nyttar. Samtidig var det for min del veldig naturleg å ta i bruk denne tilnærminga og kategoriene vaks naturleg fram i prosessen.

Tolkinga mi har grunna i Kvale og Brinkmann (2009) sine tre tolkingstekstar eller tolkingnivå. Den første konteksten er tolking basert på *sjølvforståing*. Dette handlar om at eg som fortolkar skal prøva å forstå det informanten sjølv oppfattar som meininga med utsegna sine

Denne tolkinga grunnar i mi forståing av korleis informanten sjølv oppfattar meininga med sine egne fråsegn. Det blir då ei omskriven fortetting av informantens egne synspunkt, slik eg som forskar forstår dei. Den andre konteksten er ei *kritisk forståing* der eg set informasjonen gitaristane kjem med i intervjuet inn i ein større kontekst. Fortolkinga går her lenger enn til det å omformulera den intervjuet si sjølvforståing. Ein forsøker her å kasta lys over fenomenet for allmennheita og fortolkinga kan då ha ei breiare forståingsramme enn intervjupersonens eigen. Eit døme kan vera gitaristen *Oscar* som seier han aldri har plukka ein solo. Dette tolkar eg då slik at eg oppfattar det som *Oscar* si meining. Dette gjev ei utvida meining når eg samanliknar det med dei andre informantane som alle angir å ha plukka soloar. Forståingshorisonten vert då utvida og ein ser då at *Oscar* skil seg ut frå dei andre informantane.

Den siste tolkingkonteksten er ei tolking basert på ei teoretisk forståing. Her nyttar eg ei teoretisk ramme som i denne oppgåva er kapittel 2. Fortolkinga vil då som regel gå lenger enn til intervjupersonen si sjølvforståing, og også lenger enn ei fortolking basert på sunn fornuft. I denne studien vil det vera teori presentert i kapittel to og tidlegare studiar om liknande emne. I denne studien vil desse nivåa gå litt inn i kvarandre i drøftinga.

3.4 Ethiske vurderingar

Etikk kjem av det greske *ethos*, som betyr karakter, og det vart oversatt til det latinske *mores* (derav ordet moral). Ethiske vurderingar er ein naturleg del av all forskning. Når ein nyttar seg av kvalitativ forskning kan det vera ei spenning mellom ønsket om å få ein kunnskap og det å ta etiske omsyn (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 95-96). Vidare vil eg presentera etiske vurderingar som vart teke i gjennomføringa av studien.

3.4.1 Formelle krav

Studien er som all forskning ved Høgskulen på Vestlandet som inneheld persondata meldt til og godkjent ved Norsk senter for forskingsdata (NSD). Prosjektet vart godkjent og registrert den 23.08.16 og fekk prosjektnummer 49323. Sjå vedlegg 3.

Før intervjuet vart gjort fekk alle informantane eit informasjonsskriv som tok for seg studiens overordna formål og hovudtrekk (sjå vedlegg 2). Informasjonsskrivet vart først sendt elektronisk for gjennomlesing, seinare delt ut under sjølvve intervjuet for innhenting av skriftleg samtykke. Skrivet inneheldt informasjon om at deltaking i studien var frivillig, og at dei når som helst kunne trekkja seg utan grunn. I tillegg til dette gav informasjonsskrivet

opplysningar om korleis data ville bli behandla og forsikring om at deira anonymitet ville bli ivareteken.

Då eg gjorde intervjuja spurte fleire av gitaristane kven dei andre informantane var. Difor spurte eg kvar enkelt munnleg om det var greitt at dei andre informantane fekk vita kven dei var. Alle synest dette var ok. Ein av informantane uttalte noko i retning av: ”*vi snakker jo bare om gitar, så det er ikke akkurat så farlig*”. Likevel vil informantane i oppgåva gå under pseudonym. Dette var i utgangspunktet planen min og eg valde å halda meg til dette.

Frilansmiljøet er relativt lite, og for dei som er kjent i dette vil det nok vera mogleg å kjenna att informantane. Dette har eg opplyst NSD om, som gav følgjande respons:

Det oppgis i informasjonsskrivet at utvalget kanskje kan kjennes igjen i oppgaven. Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte til dette. Vi anbefaler at deltakerne gis anledning til å lese igjennom egne opplysninger og godkjenne disse før publisering.

I omtale av informantane har eg forhalde meg til retningslinjer frå (NESH, 2016). Desse seier mellom anna at forskaren skal respektera forskingsdeltakarane sin *autonomi, integritet, fridom og medbestemmelse*.

I rettslig forstand er personvern knyttet til forskerens behandling av personopplysninger. Forskningen må skje i samsvar med grunnleggende personvern hensyn, som personlig integritet, privatlivets fred og ansvarlig behandling av personopplysninger. (NESH, 2016, s. 12).

3.4.2 Andre etiske vurderingar

Då eg skulle velja informantar hadde eg nokre kriterium som nemnt tidligare. I utgangspunktet tenkte eg at det kunne vera greitt å intervjuja gitaristar som var ukjende for meg. Samtidig visste eg at ein gitarist eg kjende frå før sannsynlegvis hadde mykje å bidra med inn mot denne oppgåva. Grunnen til dette var at eg kjende litt til korleis han har jobba for å koma dit han er i dag, og eg visste at han hadde mykje tankar kring øving og temaet i oppgåva. Difor var det naturleg å spørja han om å delta i studien, då eg visste at dette kunne vera med å løfta oppgåva og temaet. Utfordringa med å intervjuja nokon ein kjenner er at ein kan ta ting for gitt og dermed mista detaljar undervegs i intervjuet. Dette var eg bevisst på og prøvde å ”*nullstilla*” meg før intervjuet .

Samtidig er det lettare å spora av når ein snakkar med nokon ein kjenner og at ein fort kan gå litt utanfor det som er relevant for oppgåva. Dette var i og for seg aktuelt gjennom alle

intervjua, då gitaristar har mange felles referansar og ein fort kan spora av på til dømes prat om gitareffektar, ulike utgivingar eller liknande. Dette kan jo sjølvsagt vera relevant, men det var viktig å vera observant på dette gjennom intervjua. Uansett er dette noko som ikkje går inn under sensitiv informasjon. For å gjenta den eine gitaristen: ”Vi snakker jo bare om gitar...!”

3.4.3 Eigen rolle i prosjektet

Det å forska på sitt eige felt er ikkje uproblematisk og det er viktig å vera klar over sin posisjon. Samtidig er ikkje eg den første som forskar på eige felt, interesseområde eller arbeidsfelt (sjå til dømes Balsnes (2009), Tranøy (2013), Hanken (2007), Nerland (2004) og Kleiven (2016)). Ein kan finna mange grunnar både for og imot det å forska på sitt eige felt. Catharina Christophersen (2011) har skrive artikkelen ”*Interesser, nærhet og brudd – om å forske på egen musikkpedagogisk kultur*”. I denne artikkelen tar ho for seg fordelar og ulempar med å forska på eigen praksis. Ho skriv mellom anna følgjande: ”*Det enklaste og ærligste svaret er kanskje likevel at når man først skal bruke flere år på et forskningsarbeid, så ønsker man faktisk å skrive om noe man interesserer seg for*” (2011, s. 32). Det å skriva ei masteravhandling eller doktoravhandling er eit svært krevjande arbeid og eg trur det er naudsynt å skriva om noko som ligg i alle fall i nærleiken av sitt interessefelt.

Når ein skriv om eige felt kan ein lett ha tankar om kva ein vil ha svar på og kva ein ønskjer å få av svar. Eg har mi tru på kva som er ”*riktige*” måtar å øva på og tankar omkring dette. Dette var viktig å vera klar over i prosessen. Før eg starta datainnsamling tenkte eg at det å intervju to gitaristar med høgskulebakgrunn og to autodidakte ville gje nokon ulike svar i forhold til korleis dei har jobba. Det var viktig å vera klar over ein slik forutinntattheit og prøva å sjå bort frå dette i intervjusituasjonen. Dette innebar mellom anna det å ikkje endra spørsmål etter kva ein trudde informantane ville svara.

Som forskar innehar ein også mykje makt og dette er noko Christophersen (2010) også tar opp i artikkelen ”*forskningsetiske refleksjoner*”. På kva måte har ein makt som forskar? Korleis bruker ein makta?

Å skrive om andre er dermed også å beskrive dem; å tolke, navngi, karakterisere, klassifisere og definere andre mennesker og deres handlinger. Den prosessen innebærer også en mulighet for at andre tillegges motiver av forskeren, og for at forskeren feller dommer. (Christophersen, 2010, s. 162).

Det er viktig å vera merksam på. Uansett korleis ein griper fatt som forskar, vil ein aldri ha direkte tilgang til andre erfaringar enn det ein har sjølv (Christophersen, 2010, s. 162). Dette gjer jo at ein som forskar kan tolka ein situasjon på en gitt måte og publisera dette. Christophersen (2010), viser til eit døme frå ein artikkel der mennene i et kor blir satt i ei særstilling, på grunn av at dei kan synga ulike stemmer i koret. Dette er ei særstilling forskaren observerer og beskriv i sin artikkel. Etter at medlemma som syng i koret og dirigenten har lese dette kan dette bli fastslått som ein ”sannhet”, som dei på eit eller anna vis tek stilling til (Christophersen, 2010, s. 162-163). Dette viser litt av den makta ein har som forskar. Ein kan observera noko, tolka dette, skriva om det og dermed kan det bli ein slags ”sannheit”. Utifrå dette tenkjer eg at det er veldig viktig å vera ein del av eit forskarfelleskap og at ein får konstruktive tilbakemeldingar på prosessen. Som tidligare nemnt har ein også utfordringa med at ein kan vera i en maktposisjon, til dømes som dirigent i eit kor. ”Folk kan gjerne svare det de tror man vil høre, særlig når intervjueren er i en maktposisjon slik jeg er det i *Belcanto*” (Balsnes, 2009, s. 49). Ein kan vera i ein maktposisjon både i sin rolle som til dømes dirigent, men også i form av sin rolle som forskar.

Ein av fordelane med å forska på eige felt er at ein sit inne med mykje kunnskap om temaet. Dette gjer at ein i intervjusituasjon lettare kan supplera med gode oppfølgingsspørsmål til intervjuobjektet. Ein forstår kva informantane fortel om, noko som bidreg til eit betre intervju og at ein kanskje får tilgang til meir informasjon. Catharina Christophersen summerer dette opp på ein måte som eg kan relatera meg til.

I etterpåklokskapens lys har jeg derfor lurt på om jeg burde ha valgt et annet tema for forskningen min. Svaret på det er “nei”, rett og slett fordi jeg finner det umulig å svare “ja”. Hadde jeg svart bekreftende på spørsmålet, hadde jeg også implisitt framholdt interesseløsheten som et ideal for forskningen, og det finner jeg vanskelig å gjøre. Min avhandling føyer seg inn i en rekke av avhandlinger der forskerne har valgt å gå tett på egne interesser. Ved hjelp av egne erfaringer og egen bakgrunn har de slik gitt viktige faglige bidrag til den musikkpedagogiske forskningen. Disse bidragene hadde slett ikke vært mulige uten nettopp interessene (Christophersen, 2011, s. 40).

3.4 Samanfating

Dette kapitlet har teke for seg metoden eg har nytta i studien. Eg har her presentert ein introduksjon til val av metode. Vidare har eg vist prosessen med å samla inn data og val av informantar. Eg har også beskrive korleis eg gjennomførte transkriberingsprosessen. Til slutt har eg vist korleis eg har tolka intervjumateriale og beskrive dei forskningsetiske vala eg har teke.

I neste kapittel vil eg presentera data frå intervju. Dei vert her presentert ut ifrå kategoriar eg har kome fram til ut frå analyse av dei innsamla data, i lys av teorien presentert i kapittel 2.

4. Presentasjon av data

I dette kapitlet vil eg presentera informantane i oppgåva, samt presentasjon av dei empiriske data. Her vil eg visa kva læringsstrategiar som har blitt identifisert utifrå mi tolking av informantane sine utsegn i intervju. Samtidig vil eg sjå på kva dei legg fram som motiverande hendingar (*peak experiences*). Alt sett i lys av problemstillinga *kva læringsstrategiar har eit utval profesjonelle gitaristar brukt for å utvikla seg på instrumentet sitt og kva har motivert dei?*

Til slutt vil eg ta for meg utsegn som viser korleis informantane snakkar om læringsstrategiar og gitar. Her vil det vera interessant å sjå på om det er noko skilnader i korleis dei snakkar om temaet utifrå deira bakgrunn som formelt utdanna gjennom høgskule eller det å vera autodidakt. Dette vil vera med å belysa kor bevisste dei er kring si eiga læring og strategiar dei brukar.

Analyse inneber ei utveljing av relevant data frå intervjutranskripsjonane, noko som krevjar ein betydelig datareduksjon og å setje ting i system, leita etter mønster, likheitstrekk, motsetningsforhold, overraskande element, osv. I dette kapitlet presenterer eg eit relativt tett pakka utval av sitat sorterte under dei kategoriane eg kom fram til gjennom analyseprosessen. Utstrakt bruk av sitat gjev transparens og lar lesaren sjå korleis eg har trekt slutningar og kome fram til dei kategoriane eg har gjort. Dette gjer at det vil vera mindre eksplisitt tolking – det kjem først i kapittel 5 der eg ser på data gjennom det filteret som den teoretiske ramma mi gjev i kapittel 2.

I dette kapitlet kjem eg til å ta med mykje beskrivingar og sitat frå intervju. Dette fordi eg ønskjer at intervju og data som er samla inn skal koma tydeleg fram og danne ein basis for oppgåva. Det er informantane sine stemmer som skal koma fram. Det er dei som sit på materialet. Dette er ei empiritung oppgåve og ein treng difor plass for at empirien skal koma fram. Det er viktig å presisera at dette er mi utveljing av data og at det er sett i system av meg.

4.1 Presentasjon av informantane

Dei fire informantane vil her bli presentert. Tidligare har eg gjort greie for utval av informantar og at dei i oppgåva kjem til å vera anonyme. Eg kjem ved sitat til å bruka følgjande fiktive namn:

Vegard: Vegard er sjølv lært som gitarist. Han begynte å spela gitar då han var 10 år gamal og fekk sin første gitar til jul. Han oppdaga tidleg den kjende bluesgitaristen Stevie Ray Vaughan

og vart fort hekta på gitarspelinga. Han har sin bakgrunn frå blues og starta allereie i tidleg alder å turnera med eige bluesband. Etterkvart ønska han å bli frilansmusikar og satsa for fullt på dette. Etter mange år i bransjen er han ein av dei mest ettertrakta gitaristane i Noreg og brukt både som studio og livemusikar. Han har også gitt ut eiga plate.

Lars: Lars starta å spela gitar då han var 8-9 år gamal. Han fekk tidleg eit kick av å høyra bandet *Dire Straits*. Lars er utdanna gitarist ved ein musikkhøgskule. Han har ein allsidig bakgrunn og seier sjølv at han ønskjer å vera mest mulig allsidig som gitarist og beherska ulike sjangrar. Dette gjer at han også trakterer ulike strengeinstrument. Han har mange års erfaring som frilansmusikar og spelar med mange av Noregs mest kjente artistar. Han har også gitt ut eiga plate og har i ein periode jobba som musikar i USA. I tillegg til dette er han også pedagog.

Dag: Dag begynte ved ein tilfældighet å spela gitar. Han flytta til ein ny plass der nokon kameratar hadde starta eit band og han fekk etterkvart vera med der. Seinare fekk han stor inspirasjon i eit aktivt klubbmiljø med mykje konsertar. Dag er sjøvlært som gitarist. Han har spelt med dei aller fleste artistar i Noreg og har bidrege på utallege plateinnspelningar. Han har også gitt ut eiga plate.

Oscar: Oscar plukka opp gitaren som 10-åring og lærte sine første akkordar av faren sin. Han begynte mellom anna med Metallica og "gitarboogie" men fekk relativt tidleg auga opp for jazzmusikk. Oscar er utdanna gitarist ved ein høgskule. Han har i mange år jobba som frilansmusikar i tillegg til å vera pedagog. Han har fleire gongar vore kapellmeister på store TV-produksjonar. Han har hovudsakleg bakgrunnen sin frå jazz.

4.2 Læringsstrategiar

I problemstillinga spør eg: *Kva læringsstrategiar har eit utval profesjonelle gitaristar brukt for å utvikla seg på instrumentet sitt og kva har motivert dei?* Vidare vil eg presentera ulike læringsstrategiar informantane har snakka om i studien. Etter å ha lest intervjuet og jobba med desse kom eg fram til fire strategiar som eg vidare vil presentera. Desse fire er *plukking, samspel med andre musikarar, strategiar for god time og øving*. Øving skil seg litt ut her i forhold til at det ikkje er ein strategi i seg sjølv, men under dette temaet kom ein inn på strategiar som gitaristane hadde nytta og strategiar dei meinte var gode men som dei kanskje ikkje hadde nytta sjølv i øvingsarbeidet sitt.

4.2.1 Plukking

I mine intervju snakkar informantane ein del om temaet *plukking* eller *planking*. Dette går under temaet læringsstrategiar. Alle informantane angir å ha brukt plukking som læringsstrategi. Nokon i større eller mindre grad. Med plukking meiner eg her det å lytta til ein låt og bruka gehøret til å læra seg akkordar eller soloar i ein låt. Dette kan innebera å skriva det ned, men treng ikkje dette. Omgrepet *plukking/planking* kan også oppfattast meir munnleg og sjargongprega enn to beslekta omgrep som også blir nytta ganske ofte, nemleg *imitasjon* og *transkripsjon*.

Fleire av informantane angir det å plukka låtar som ein tilnærming til gehørtrening utan at dei nødvendigvis nemner det eksplisitt. Fleire nemner at når ein lyttar til plater høyrer ein kor akkordane går. Informantane uttaler også at det å plukka låtar og skriva ned er noko dei bruker aktivt heile tida. Når det gjeld å transkribera snakkar ein av informantane om "*mental transkribering*". Det vil seia at han ikkje skriv ned på ark men hugsar det. Under ser ein eit døme der *Vegard* snakkar om dette temaet:

V4: For det var det eg ville.. Eg skulle spille blues, då var det liksom berre å læra seg den eine skalaen, og utforske den då... og sitte og plukke plater og virkelig.. altså.. spole tilbake til det licket eller... soloen... så det var mange Vidar Busk-plater og Stevie Ray Vaughan-plater som fekk kjørt seg hardt på den tida der.

Her ser me korleis han brukar plater og plukkar låtar med eit konkret formål. Han ville spela blues. Han forklarar her korleis han nyttar platespelaren til å plukka ting ved å spola tilbake og lytta.

V53: Eg hadde fått eit sånt stereoanlegg.. så.. det var å sitja å spola tilbake liksom... utruleg tungvint opplegg på den tida... men det var liksom måten å gjera det på. Og eg satt med ein amp, eg hadde fått meg ein forsterkar. Så eg satt meg på gutterommet og spolte tilbake, "faen, nei.. Det var ikkje sånn..!". Så det satt virkelig fart i den delen då. Og det var då eg begynte konsekvent og høyre på jækli masse musikk og sitja og kun: "Kva gjer gitaren der..?"

Her ser me at *Vegard* forklarar meir omkring korleis han plukka ting. Her ser me at han lyttar nøyaktig til kva gitaren gjer. Han seier at det var ein utruleg tungvint måte men at det var slik det måtte gjerast. *Lars* uttaler følgjande i forhold til plukking:

L107: Ja, jeg prøvde å kopiere licks og soloer og greier ja. Men jeg skrev... jeg husker jeg satt på skolen og hadde sånn gjestelærer fra USA som var sånn utrolig flink jazzgitarist. Og han sa at jeg måtte skrive ned soloer. Og DET syntes jeg var dritvanskelig. Det å være så nøyaktig på hvordan plukke det.. det fikk jeg aldri til, det vet jeg ikke om jeg hadde fått til i dag heller. Men sånn som jeg sa istad at det er liksom det der med å.. i alle fall kopiere hvordan det høres ut. Altså bildet mitt av "oi,

det er noe sånn”, det funka for meg.. Ehhm, selv om jeg gjerne skulle kunnnet de der hotte licksene helt eksakt hvordan de gjorde det, men jeg hadde ikke.. har kanskje ikke øvd.. fortsatt ikke så bra gehør at jeg klarer å høre sånn akkurat riktige toner og masse licks. Men jeg har jo sittet og prøvd så godt jeg kunne i alle fall på licks av Stevie Ray Vaughan eller Steve Lukather eller alle disse.. Pat Metheny.. mange av de der jazz-gutta som jeg hørte på som jeg prøvde å spille selv om jeg ikke kunne så mye jazz-teori, jeg skjønnte ikke akkordene på låta.

Her ser ein at han snakkar om å plukka ting og å skriva ned, men at dette er svært vanskelig å få nøyaktig til. Han uttaler her at det er snakk om få til ein slags *sound*, ikkje nødvendigvis at det er nøyaktig kopiert. Dette forklarar han vidare under.

L108: *Jeg prøvde allikevel å spille liksom.. viss jeg nå satt med disse cd'ene mine og skulle spille til en Mike Stern eller Pat Metheny låt så.. masse akkorder som jeg ikke skjønnte noe av men jeg prøvde å finne ”ok, toneartene da” i hvert fall. Her går det fra C-moll, oi der.. der var det A-moll, da kan jeg spille pentaton på disse her. Så prøvde jeg å få det til å høre Pat Metheny-aktig ut. Så for meg så funka det veldig fint da.. ehhm, men jeg hørte jo at de gjorde ting som jeg ikke skjønnte hva var for noe. Som jeg kanskje fortsatt ikke skjønner (ler litt).. men..*

Dette vert underbygd av *Dag* i sitatet under, som forklarar sin måte og plukka ting på. Slik eg forstår han her snakkar han også litt om dette med eit slags *sound*. At det skal høyra litt *Mike Stern*-aktig ut. Han uttaler her at han gjennom å plukka materiale frå denne gitaristen, finn ein slags strategi for å løysa korleis ein kan spela seg kromatisk inn og ut av ting.

D58: *Jajaja, ikke så mye skrivd ned, men mental transkribering på en måte. Mike Stern og sånt noe.. Mike Stern, bare man har måten hans å gjøre ting på så kan man spille hva som helst (16.30). Hvis man bare har transkribert, elle, øvd inn ei takt eller to så har man på en måte et system der man kan spille inn og ut kromatisk hit og dit da.. men mer sånn måten å spille på..*

Her fortel han at ein nesten kan spela kva som helst ved å plukka og lytta til gitaristen *Mike Stern*. Vidare kan ein sjå korleis *Dag* bruker det å lytta og plukka plater som gehørtrening.

D34: *Ja, det var jo det. En slags.. Også spilte jo man til plater selvfølgelig. Det er jo en ganske fin måte å spille sammen med noen – uten å ha noen å spille sammen med – i alle fall viss det er musikk som går litt hit og dit, så er man nødt til å høre hva som foregår – at man er nødt til å høre at fra c-moll så går den til Bb-moll før den går til en Eb11 eller hva det nå er for noe..*

Han uttaler her at det er naudsynt å høyra kva som går føre seg. Dette underbyggast hjå *Lars* som seier det på følgjande måte:

L164: *I hvert fall på gitar så kjenner du gjerne igjen voicinger og litt sånn, typisk G-dur når du.. du hører G-dur voicingene i alle.. altså med capo. Og da.. da er det fort gjort å kjenne igjen rekker. Så det skulle jeg gjerne.. det er et.. det er noe jeg angrer på at, det skulle jeg gjerne lært meg med en gang egentlig. Å lære og plukke låter og..*

for jeg.. sånn som jeg sa så plukka jeg ikke nødvendigvis detalj for detalj men mer liksom.. ok, tonearten eller.. Jeg visste, der kunne jeg spille den tonen og på den akkorden så funker det med den tonen... uten at jeg kunne fortelle hva det var da... så sånn sett har jeg ikke øvd på gehør, det har bare blitt.. plukking.. usystematisk plukking og.. og.. jeg merker jo nå, jeg kan jo skrive ned akkordskjema ganske fort egentlig..

Han uttaler her at han no kan skriva ned akkordskjema (blekker) relativt fort og at dette er noko han har lært av å plukka låtar. Han seier at han ikkje har øvd på gehør eksplisitt, men i teorien er det jo det han har gjort ved å lytta bevisst til kor akkordane i låten går. *Oscar* uttaler følgjande:

O145: *For da jeg begynte å spille, så.. fan.. da måtte du.. først kom plata, så gikk det kanskje tre år og da kom boka. Så viss du skulle lære deg noe, så måtte du bruke øra og slite ut en cd-spiller. Og jeg har jo gjort det, sånn at.. å plukke låter var aldri aktuelt, også internett var jo ikke oppe å gikk før jeg var. Så nå.. det er.. ehm, og nå stoler jeg jo ikke på internett i forhold til å plukke låter.*

I sitatet ovanfor seier han at han måtte bruka øyra for å lære seg noko. Her ligg det implisitt ein form for gehørtrening. Samtidig ser ein her at *Oscar* skil seg litt frå dei andre informantane. Han seier her at "å plukke låter var aldri aktuelt". Dette kan misforståast litt, så eg nøsta litt opp i dette i intervjuet. Utifrå intervjuet og transkripsjonar derifrå meiner han det å plukke soloar frå plater. Han har plukka store mengder av låtar for å skrive blekker, men *Oscar* er den einaste av dei fire informantane som ikkje har brukt same tilnærming i forhold til å plukke soloar.

O40: *Også har jeg aldri.. Men jeg har aldri øvd på sånn licks.. jeg har aldri øvd inn liksom sånn der, "dette blueslicket her er dritfett, la meg lære meg det...*

Her ser ein eit døme på dette. Mange gitaristar nyttar plukking for å lære seg eit *språk* og som ein tilnærming for å skjøna nøkkelen til ein sjanger. *Oscar* seier i intervjuet at dette er ein måte å jobba på som han ikkje har brukt. Dei to sitata under viser døme på dette.

O44: *Men jeg har hørt sjukt mye på han da... Men jeg har aldri liksom sittet meg ned og øvd... sånn licks... Jeg har bare en sånn opplevelse, og det kan være.. sånn rar idé om at det synes jeg ikke er noe fett.. (ler litt)..*

O53: *Og jeg er ikke interessert i den måten å angripe det på på en måte nesten. Ehhmm (tenker en stund). Nei, vet du hva – jeg er ikke.. det er.. det er sant – jeg er ikke interessert i den innfallsvinkelen.*

I det siste sitatet uttaler han at han heller ikkje er interessert i å bruka denne læringsstrategien. Dette skil seg ut frå dei tre andre informantane.

I neste avsnitt vil eg ta for meg kva informantane uttalte om det å spela ilag med andre musikarar.

4.2.2 Samspel med andre musikarar

Det å spela ilag med andre musikarar er ein viktig måte å læra på og viktig for å utvikla seg som musikar. Det kan sjåast på som ein læringsstrategi og vidare vil eg presentera kva informantane sa om dette temaet. Første sitat er henta frå intervjuet med *Dag*.

D96: Ja, det er liksom.. at man tør å slappe av, at man tør å høre på hva andre spiller rundt seg og høre på seg selv. Av og til da, viss jeg ikke gjør det så spiller jeg alt for mye og blir sliten både i øret og i hendene for at man gjør for mye og at man ikke hører på seg selv.. Det er rett og slett.. viss man er flink til å være til stede i situasjonen og i musikken, og klare å høre på alt som skjer rundt deg, da tror jeg de tingene kommer..

Her snakkar *Dag* om det å finna sinn plass i ein bandsamanheng og i det å spela med andre. Her snakkar han om det å vera til stades i situasjonen og musikken og at ein lærer seg å finne sin plass ved å jobba på denne måten.

Vidare snakkar *Vegard* om det å spela med andre og kva han tenkjer om samspel.

V31: Samspill er absolutt øving... samspill er jo øving i musikk, og det der med å faktisk skapa noko saman med andre folk.. som eg ofte synes er den viktigaste øvinga.

Han fortel at han ofte synes det å spela i lag er den viktigaste øvinga. Han har eit vidt omgrep omkring øving og ser på samspel som ein del av øvinga.

V32: I forhold til det med å... altså det er jo faktisk det ein gjer. Ein skal jo laga musikk, skape musikk. Og då er det jo viktig å øva saman.

Han beskriv at alt i grunn handlar om å skapa musikk og då er jo essensen det å spela i lag og øva i lag, slik han framstiller det.

VI22: Eg lærte så sjukt mykje frå jobb til jobb. Sant, på å spela akustisk gitar og kora – og fortsett ha ein god time. Og få det til å driva, berre oss to. Eller berre meg. Så det var ganske sånn konsekvent jobbing dei åra der, samtidig som eg fekk testa det fleire gongar i veka live – og lærte mykje av det.

Her snakkar han om kor mykje læring det låg i å gjera ein jobb over tid og få spela live. Her fortel han om fleire ting som det å spela akustisk gitar, kora og det å fortsett klara å ha ein god time. Dette fekk han då øvd på og jobba med samtidig.

VI41: Alltid vore ekstremt bevisst på at man skal alltid lytta på dei ein spelar med, fordi du veit liksom ikkje kva som kjem.. og.. og det der med å spela på kvarandre er

så sinnsjukt viktig. Så det er sånn... (pause) Alltid vore viktig og for meg og er det viktigaste fortsatt at det.. at det er då det blir best musikk.

I denne setninga ligg det implisitt at ein lærer seg det å lytta til kvarandre gjennom å spela med kvarandre. Han snakkar her også om å spela på kvarandre. Vidare ser ein *Lars* snakka om samspel.

L133: Og vi ble veldig sånn notorisk opptatt av liksom sånn samspillbeat da. Så det var egentlig de jeg lærte mest av egentlig, faktisk.. En ting var jo metronom men når du ikke får spilt med noen som har bra beat og time så er det ikke noe vits. Og det å få det kicket av han trommisen som har så sinnsykt beat eller time også, det er jo da man lærer noe tenker jeg. Det å spille med folk som er bedre på, ja for eksempel på time da. Da lærer man jo mye mer av det.

Her er det fleire ting ein kan ta med seg. Han nemner det å spela med folk som er betre enn ein sjølv på noko, til dømes time. Samtidig snakkar han om *samspelbeat* og at han lærte mest av dette.

I neste avsnitt vil eg presentera data frå informantane sine tankar kring *timing*.

4.2.3 Strategiar for god time

Informantane vart spurt i intervjuet om kva god timing er. Dette er i og for seg ikkje ein læringsstrategi, men noko ein må vera god på som musikk og som gjer at ein må ta i bruk ein læringsstrategi for å jobba med det. Difor vart informantane spurt om dette. Etterpå snakka dei om læringsstrategiar dei har brukt for å betra timen sin og strategiar for å få god *time*.

Vidare vil eg presentera dette.

D74: God timing må jo være.. Må kunne spille godt sammen med andre og skjønne.. uten å.. jeg analyserer veldig sjeldent ting sånn.. for meg – det burde være intuitivt.. Nå sier jeg jo ikke at jeg.. at jeg har fantastisk timing og sånn.. men jeg tenker veldig sjeldent over at.. Oi, nå må jeg ligge litt bakpå.. Heller en følelse av.. av og til så hører jeg at jeg er litt foran eller bak – alt etter som.. Men noen typer musikk fordrer at man er på, og noen typer musikk fordrer at man er bak.. så – god timing må være det som fungerer i enhver sammenheng på en måte..

Dag snakkar om timing som nokon som burde vera intuitivt og noko han sjeldan analyserer veldig.

D75: Rett og slett.. Ikke at man er midt i ”griden” hele tiden – og det er ikke alltid at det er god timing, for å si det sånn.. Og at man kan godt være... jeg synes ikke.. timing er jo ikke så.. altså for noen så er liksom metrisk timing viktig at man starter og slutter i samme hastighet.. men det er jo ikke viktig – det er jo ikke musikk det.. det er jo noe annet..

D76: At man er god til å spille i lag med andre og at andre synest det er godt å spille med deg.. må jo være.. da må man jo ha god timing..!

Her ser me *Dag* reflektera over kva god timing er. Han uttaler at det er noko intuitivt og noko han ikkje tenkjer så mykje over. Han uttaler at god timing må vera det som fungerer i ein kvar samanheng.

O91: Jeg er jo veldig streng på det der, liksom.. God time er.. og det.. utgangspunktet for å ha bra time er at du er bra til å treffe der du skal treffe, og det er.. i hundre så er sekstendeler så fort, og i åtti er det så fort. Og det er liksom ikke.. det er ikke noe sånn cirka begrep.. Men, sånn at for at du skal kunne liksom dra i det i noen vei da, så må du på en måte ha en opplevelse av hvor senter er.

Oscar snakkar om at time ikkje er noko "cirka-begrep". Han uttaler at dersom ein skal kunne dra det i noko retning må ein ha ei oppleving av kor senter er.

V108: Å ha god time er liksom – utifrå eit klikk då eller metronom eller kva du skal kalla det... er liksom.. time for meg er to ting då. Den eine er liksom å kunne ligga heilt sånn streit udefinert på eit klikk – og at det berre flyt i lag med det, men og evnen til å kunne leggja deg litt bakpå eller litt foran... og at dei nyansane er så sinnsjukt små då. At "no var eg litt for langt bak.." .. litt.. men eg er ikkje heilt på klikket.. dei tinga der.. Samtidig som å ha god eigen time.

Her ser me at *Vegard* snakkar litt om det same som dei to ovanfor. Det å kunne spela på eit klikk og vera i senter, men også evna til å ligga litt bakpå eller foran.

V109: Det der med å få ting til å swinga åleine – uavhengig av eit klikk på metronom.

V110: Indre puls rett og slett. Det har eg jobba sjukt mykje med og det er sinnsjukt viktig, sånn spesielt i forhold til min jobb som ofte er å spela med.. eg har sikkert gjort 1000 jobbar med kun meg på akustisk gitar og ein artist. Og det der med å få det til å gynge fint eller groove.. Alt etter kva slags type låt det er... om du skal pumpe litt bakpå eller om du skal vera veldig foroverlent og halde det sånn og ikkje auke eller sakke.

Vegard snakkar ein del om det å ha ein indre puls og viktigheita av dette, spesielt dersom ein spelar åleine med kassegitar.

L124: Det er jo veldig sånn avhengig av band-setting eller den du spiller sammen med eller hva du skal spille selv også. Altså, noen ting skal jo være metrisk, andre ting skal jo ikke være metrisk men alikevel føles rytmisk på en måte da... og tenker en i forhold til samspillsituasjon så er det jo veldig det der med å kunne plasserer seg med de andre. Enten det er med vokalisten eller i en duo setting, med trommeslager i band-setting eller... Timing er jo liksom en.. et sted å .. altså en krok å henge tempo eller følelsen i låta på.

Lars snakkar om at det er veldig avhengig av kva type setting ein er i.

Ovanfor beskriv informantane sine tankar om kva god timing er. Vidare kjem nokre sitat frå kva læringsstrategiar dei har nytta for å øva på dette.

***O93:** Nei, jeg øver på å være i senter.*

***O94:** Selv om jeg ikke alltid klarer det, men jeg.. jeg bare opplever at.. det.. (tenker litt)... Ting som er litt på plass høres... villet ut eller ønsket ut da, på en måte.*

***O95:** Du får liksom ekstra kraft av det, på et eller annet vis... jeg opplever også at det gjør at jeg blir bedre på å flytte på meg, avhengig av hva ting trenger da..*

Oscar snakkar om ein følelse av å få meir kraft av å ha god time og det å øva på å vera i senter. Dette gjer at han opplever at han blir betre på å flytta på seg, avhengig av kva som trengst.

***O100:** Jeg har gjort det før. Hatt den på fjerde sekstendel, på andre sekstendel og på ogen og.. gjort alle greiene der. Men nå er det.. jeg.. ikke gjort det på lenge.. Så jeg hadde masse sånn metronom-triks jeg dreiv å jobba med veldig lenge, men jeg har ikke gjort det på mange år faktisk.*

Her forklarar han korleis han øvde med metronom tidligare. Det er tydeleg at dette er noko han har fokusert mykje på og jobba med ved hjelp av ulike øvingar.

***V116:** Nei.. Ja, altså alt mulig. Både bak, foran og rett på. Både ”strumming” og forskjellig fingerspel-figurar. Og i alle mulige tempoer. Både så seint at det nesten er umulig å få det til. Berre for å liksom.... For eg øvde veldig mykje på det, veldig konsekvent. Brukte metronomen dritmykje til det. Og eg merkar i dag så har eg veldig godt av, eller hatt godt av det.*

Vegard forklarar her korleis han i ein periode øvde mykje med metronom. I intervjuet forklarte han at han tidleg i sin frilanskarriere skjønte at han måtte jobba med timing.

***V117:** For i min situasjon i dag så... så spelar me jo jækli mykje på klikk.*

***V118:** Altså det er jo og forskjell på å spela med fullt band... på klikk.. at korleis ein skal plassera seg i forhold til trommer og bass.. i tillegg. Så alt det der har liksom vore metronom-mat.. Å øva konsekvent på det der med å.. ja kunne ligga foran eller bak eller. Og det og – det er jo noko som aldri blir, eller for min del – aldri blir utlært på.*

Vegard fortel her at dette er eit felt han aldri blir utlært på. Vidare kjem nokon av Lars sine betraktningar.

***L125:** Jeg har jo øvd veldig mye med metronom, og øvd veldig mye til plater. Og jeg har alltid vært bevisst på liksom trommeslageren i bandet, alltid digga gitaristen og så kom trommeslageren på en måte. De andre har jeg ikke brydd meg så mye om (ler litt).. Jo da, jeg har det. Men alltid vært trommer som på en måte har vært litt sånn der far i huset hos meg da.*

L126: *Jeg har alltid tenkt på gitar som en del av perk-pakka egentlig. Alltid elska å ha spilt gitar viss det har vært perk i tillegg i bandet. For da slipper man å være den tamburinen eller.. Så merker jeg noen ganger at noen trommeslagere må jeg underdele mye med, andre må jeg.. trenger jeg nesten ikke spille noe for det bare gynger så inni granskauen uansett... jeg tenker god time handler jo om å kunne plassere seg. Det er liksom.. det tenker jeg er time. En annen ting er beat liksom, det å kunne plassere seg i forhold til beat også. Merker jo det i studio at det er jo.. du kan gjøre mye ting på klikk men det er ikke sikkert at det er.. altså det der metrisk, det klikket er der man skal plassere seg alikevel, det er en sånn følelse av at noe føles godt da. Men jeg er nok litt.. jeg er nok fra den der metriske tradisjonen i og med at jeg har øvd såpass mye med metronom og.. og lært en skala med klikk eller. Jeg har jo hatt masse sånne klikk metronom-øvelser hvordan du plasserer klikket på forskjellige steder når du spiller en skala. Setter klikket på off-beat eller 16-delen etter og.. Såne ting føler jeg at jeg kan fikse ganske bra, men det bør ikke bety at jeg får helt streit strømming til å gynges i det hele tatt. Det er mye mer med betoning eller anslag eller touch eller.. eller feeling eller hardt eller svakt eller..*

Lars fortel at han sjølv er litt frå det han kallar den metriske tradisjonen og at han har øvd mykje med metronom og det å plassera seg i senter. Han snakkar vidare om det å jobba i studio og spela til dømes akustisk gitar på klikk. Dette er noko han følar han meistrar, men seier samtidig at det ikkje er gitt at det ”gyngar”. Han forklarar vidare at det er andre ting som betoning, anslag osv. som kan spela inn.

I neste avsnitt vil eg presentera tankar kring temaet øving.

4.2.4 Øving

Det å øva er essensielt i det å bli ein god utøvar på instrumentet sitt. Men det finnest ulike måtar å øva på og nokon ser kanskje ikkje på det dei gjer som øving. I intervjuguiden hadde eg nokre spørsmål som til dømes: Kva tenkjer du om øving? Kva er god øving? Samstundes fekk dei spørsmål om korleis dei hadde gått fram for å øva/bli god på instrumentet sitt. Gjennom dette fekk eg tak i fleire læringsstrategiar og kva dei meinte var gode strategiar sjølv om dei nødvendigvis ikkje hadde brukt dei sjølv.

D28: *God øving..? Det vil jeg tro er øving der man er – har ett mål med øvinga, og ikke bare ”noodler” og har tilstedeværelse og fokus – tenker jeg. Det er god øving – uansett om det er 10 minutt eller 20 minutt – uansett hva det er for noe, bare at man er fokusert kanskje..*

Dag meiner at fokus er noko som er svært viktig. Dersom ein er fokusert har det ikkje så mykje å sei kor lang øvinga er.

O32: *Det her har jo forandra seg veeeldig på en måte.. Og det forandrer seg hele tiden, så det er liksom dynamisk prosess for min del.. Så det... sånn jeg gjør det nå – som jeg tror det er den beste metoden for meg, hvertfall der jeg er nå... er at nå gjør*

jeg litt oppvarmingsøvelser som er helt.. det er helt klinka likt hver dag. Også... øver jeg... Og det her er liksom essensen i det jeg gjør nå – jeg øver som om noen skal høre på.

Oscar snakkar om øving på ein måte som gjer det tydeleg at det er svært aktuelt for han. Han gjer greie for at han i den daglege øvinga har nokon ting som er heilt likt. I tillegg til dette at øving for han er ein kontinuerlig prosess. Det er heile tida i endring og han kallar det for ein dynamisk prosess.

L88: *Jeg synest det må være en blanding av ting man bør kunne og ting man elsker å spille. For det er liksom... det er jo noen verktøy som er greie å ha med seg i bagasjen. Enten det er teknikker eller teori eller ferdigheter. Verktøy som man kan bruke til å lage musikk da. Men jeg synest sånne øvelser bør være.. vet ikke om det er noe prosent, men stor del av det bør være musikalsk kreativt utviklende på en måte. For det er jo det som er forberedelse til orntlig å spille med folk. Og teorien og teknikken er jo viktige verktøy, men har du liksom ikke kreativitet eller gleden av å spille så er det jo på en måte ikke noe.. ikke noe å komme med. Så jeg tenker jo øving er litt av alt det der da. Mest det kreative lekinga egentlig. Så... jeg tenker jo det.. jeg øver jo på en annen måte nå men... jeg ser jo det andre gitarister som har vært heltene mine, de har jo på en måte ikke vært sånn teknikkøvende teori...skolerte. De har jo bare spilt. Altså men jeg.. jeg tror jeg.. jeg trengte sånn der å vite ting. Jeg trengte liksom å skjønne, "hva i all verden er dette for noe", "hvordan gjør man det". Sånn var jeg da, at jeg måtte ha det der... teorien, teknikken på plass følte jeg for jeg ville kunne litt av alt da. Jeg var litt sånn tror jeg.. så i og med at jeg ville kunne spille alt mulig slags musikk. Jeg ville bli en sånn allround/session type liksom, og da.. da ville jeg liksom ikke.. ha testa alle teknikker eller prøvd alle type sjangrer eller.. eller alle i gåseøyner.*

Lars har fokus på at øvinga skal vera ein kombinasjon av ulike ting. Han meiner at det er viktig med fokus på teori og øvingar, men samtidig at ein skal ha ei leiken tilnærming til det. Det kreative er svært viktig. I sitatet ovanfor ser ein tydeleg at han har eit fokus på teori og at han har eit behov for å vita kva han gjer reint teoretisk når han spelar.

V29: *Viss eg skal vera heilt sånn her.. tenkje sånn.. rett fram på det.. så, øving. Altså øving er å sitja med gitaren og.. og faktisk gjera.. spela noko.. Medan "rett øving" i hermeteikn.. er jo liksom... sånn øving som eg ikkje er så jævlig god på.. Som å setje seg ned konsekvent og skal.. No skal eg læra meg – det.. Om det så er å sitja med metronom og forskjellige skalaer, eller lick, eller sånt... som å trenna på gymmen liksom.*

V30: *Konkret mål for at no skal eg få til den linja der fortare enn i går, eller kanskje eg skal leggja, leggja liksom litt lenger bakpå, på metronomen eller.. Så veldig sånn.. konsekvent, målretta øving då.. Ville eg nok kanskje sagt.*

Me ser at Vegard snakkar om øving på to måtar. Han snakkar om øving og "rett øving" og skil på ein måte desse frå kvarandre. Det han kallar for "rett øving" er meir målbasert og konkret.

Her ser me litt ulike tankar om kva god øving er. Nokon poengterer klart at god øving er noko som er konkret, ein må ha tilstedevære og fokus. Ein av informantane trekkjer parallellar til det å trenar på gymmen. Den eine informanten er som sagt opptatt av at øvinga skal innehalda glede og kreativitet. Informant *Oscar* uttaler at kva som er god øving er noko som heile tida er i endring. Akkurat no er han opptatt av å øva som om nokon høyrer på. Det har absolutt ein direkte overføringsverdi til ein livesituasjon.

Vidare kjem nokon utsegn frå intervjuet med tankar omkring øving.

D29: Nei, jeg har aldri drevet noe på med det.. Nei, jeg hadde en periode der jeg av andre årsaker satt mye inne – ikke i fengsel, men hjemme (ler litt).. Når jeg var kanskje sånn 18-19, da øvde jeg mye. Eller jeg satt hjemme og spilte kanskje til metronom eller til plate eller sånne ting da..

Her ser me *Dag* fortelja at han aldri har drive noko særleg med øving. I intervjuet fortalte han at han for det meste spelte ilag med kameratar. Men som han nemner ovanfor hadde han ein periode der han satt mykje og øvde. Vidare nokre tankar frå *Vegard*.

V31: Samspill er absolutt øving... samspill er jo øving i musikk... og det der med å faktisk skapa noko saman med andre folk... som eg ofte synes er den viktigaste øvinga.

V100: Det er fortsatt ikkje sånn systematisk øving når eg øver for meg sjølv. Det er meir det der med å.. å bli bedre altså... spela finare... få bedre vibrato..

V99: Eg sit stort sett med gitaren heile dagen når eg er heima... Når eg øver for meg sjølv så er det veldig masse det der med å fortsetja med å knekka kodar då.. Om det er nokon nye tonar her og der... eller eit løp eller... eg høyrer ting foran meg på ein låt eller.. har lyst å prøve.

Her ser me *Vegard* snakkar om øving på ulike måtar. Ein ser her at han har ei brei tilnærming til omgrepet øving. Samspel er øving og kanskje den viktigaste ifølge han sjølv.

Vidare ser me nokon av *Oscar* sine tankar kring øving.

O37: Øving er liksom jobb for meg.

O39: Det funker da. For det kommer.. det som er morsomt med det er at det kommer ut live. I motsetning til all den øvelsesøvinga mi – som ikke kommer ut live. Det.. blir bare dårligere av det, nesten.. Og får dårligere selvtillit og dårl... alt blir liksom dårlig. Dette funker for meg da. Og det er ikke sikkert det funker for alle, men det funker for meg.. Rett og slett.. og.. ja.. Så det er det jeg opplever som bra øving nå er rett og slett å sette seg så tett opp til den.. situasjonen man er hypp på å være bra i.

Her ser me igjen at *Oscar* har ei stor bevisstheit kring si øving. Han uttaler at han har gjort mykje øving som han ikkje synest kjem fram i ein livesituasjon, men at slik han øver no er

noko han ser fungerer. Samtidig seier han i intervjuet at han trur nok at ein må gjennom ein del ting (øvingar, skalaer osv) før ein kan tilnærma seg øving på denne måten.

Vidare nokre av *Lars* sine tankar kring feltet.

L101: Ja, det er veldig lite teknikk og sånt i alle fall – det skal jeg love deg, det.. og det merker jeg at jeg.. det er mange ting som jeg syntes var lettere å spille før. Nå er det mer låter, og lære seg låtene jeg skal gjøre eller, øve frem til en konsert – finne på ”hva skal jeg spille på den låta”. Det bruker jeg masse tid på, enten det er å finne en lyd eller, hvordan kan jeg gjøre denne låta på min måte. Eller, nå skal jeg være med å spille i et prosjekt hvor det ikke er noe gitar, hva skal jeg gjøre for noe her..? Og da sitter jeg ofte å bare leker meg fram med alle mulige slags løsninger, enten det er capo, eller tuner, eller lyder.. eller.. eller hva det nå er da. Så sånn øver jeg nå, egentlig. Jeg øver til noe, veldig konkret. Eller så lager jeg.. jeg prøver jo hele tiden å bare sette meg ned og leke med gitaren å lage noen låter da. Så jeg har lagd mye musikk på den måten, jeg bare sitter og leker. Så jeg tenker at det er en form for øving og, at du sitter og leker med ting, for da øver du inn nye måter å spille på eller nye løsninger, eller.. Øver opp kreativiteten da.

Han snakkar også om at øvinga bør vera ein blanding av ting ein bør kunna og ting som er gøy. På denne måten tar han på mange måtar med motivasjonsfaktoren inn i øvinga. Det må vera ei slags ”gulrot” i øvinga.

Det som mellom anna er interessant her er at dei to informantane med ei formell høgskuleutdanning snakkar om øving på litt ulike måtar. Informant *Oscar* seier at øving er som jobb for han. Informant *Lars* er opptatt av det at det skal vera gøy og snakkar om kreativ leiking. No er det dermed ikkje sagt at jobb ikkje er gøy, men det er tydeleg at dei har litt ulik tilnærming til kva øving er. ”Mest det kreative lekinga” uttaler informant *Lars*. Han trekkjer fram det som det viktigaste.

Det som er tydeleg her er at *Oscar* er mest systematisk og veldig bevisst si eiga øving. Han snakkar om ein prosess som stadig endrar seg. Etter oppvarmingsøvingar øver han som om nokon høyrer på. Samtidig er det eit system på det, han har til dømes ein periode der han øver G-dorisk og dette endrar seg også kontinuerleg. I tillegg snakkar han om at det å begrensa seg er ein kjelde til ny kreativitet.

Informant *Oscar* har mykje på hjartet når det gjeld dette temaet og då eg spurte om det var noko han ville leggja til svarte han følgjande.

O168: ”Og han fortalte om Bill Evans – pianisten. Fordi han Kenny hadde spurt han: ”Hvordan er det du har klart å bli så sinnsykt god til å spille” og så sa.. hadde Bill

Evans sagt. "Practice the minimum". Altså det betyr ikke øv så lite du kan, men øv på så lite materiale du kan."

Dette fortalte han etter at me hadde snakka om at ein ofte høyrer historier om at den og den gitaristen øvde 10 timar om dagen.

O171: "Ehmm, ja. Jeg tror man skal konsentrere seg.. man skal være fokusert, konsentrert, vite hva man skal med det. Ehmm, så et mål er bra. Eller det er helt essensielt egentlig. Du må vite hva du skal med greiene"

O177: "Hva du lærer, og at det peker mot målet ditt. Ehmm, og brette det ned i så små bestanddeler som overhodet mulig – og slutte i det du ikke klarer å konsentrere deg mer. Så kommer det til å bli lengre jo mer du øver på.. eller er.. øver på å være konsentrert, jo bedre blir det."

Her snakkar han om det å øva opp konsentrasjonen og utnytte tida ein brukar på øving betre.

Vidare vil eg presentera kva informantane la fram som motiverande episodar og hendingar i karrieren.

4.3 Motiverande episodar

Som nemnt i teorikapitlet er det mange som kan trekkje fram store opplevingar knytt til musikk. For nokon kan slike opplevingar vera avgjerande for ei heil karriere innan musikk. Ofte fordi ein får stor motivasjon og eit ønske om å driva med musikk av ei slik oppleving. Kvifor? Vidare vil eg presentera data frå intervjua som kan kallast for ein *peak experience* eller ei motiverande hending. Dette kan vera både ei hending eller eit møte med ein person.

V7: Eg ønska meg gitar til jul... eg hadde besøkt ein kompis som hadde fått MTV... også såg me.. kom musikkvideoen til "Bed of roses" på, av Bon Jovi. Og då huska eg på gitarsoloen, der står Richie Sambora oppå eit snødekt fjell med lang skinnfrakk, cowboyhatt og ein kvit Strat – og eg berre tenkte sånn der.. Så kul skal eg bli ein dag liksom.. Eg skal sjå sånn ut..!

Her ser me korleis denne opplevinga kanskje var starten på ei karriere innan musikk.

V13: Og når eg høyrte "Texas flood" så var det berre sånn... "Okei, det er faktisk det her eg skal gjera.."

Sitatet ovanfor viser korleis gitaristen nesten bestemte seg for karriereveg etter å ha høyrte ein låt av gitaristen Stevie Ray Vaughan.

V74: Det var ein gitarist til trur eg som fekk lov... Og det var berre heilt sånn her.. Woow..! Og supermotivasjon, ikkje sant..! Og me fekk gjesteliste på konserten igjen på kvelden... frå egentlig den gang så blei liksom Vidar ein sånn mentor fram til eg var sånn 19-20 år..

I sitatet ovanfor fortel gitaristen om ein episode der han fekk spela med ein av sine gitarheltar. Han brukar her ord som "wow" og "supermotivasjon" som indikerer at dette var ei oppleving som gjorde noko med han.

D39: Med Jørund Bøgeberg, han Willy Bendiksen, det var helt..! Jeg var 15 år da tror jeg, eller 16. Kanskje jeg var 15... Nei, 16 var jeg. Og da hadde jeg bare hørt på heavyrock stort sett, eller rock – ikke sånn metal, men sånn "purple" og "thin lizzy" og sånne ting.. Og de spilte en slags heavyrock, men han hadde en ES-335, og litt sånn høyt oppe, eller han hadde den ikkje så høyt oppe, men han hadde en marshall-kombo og det låt helt sinnsykt bra – og han plutselig inne i der så spilte han noe sånt som jeg aldri hadde hørt før – og det var litt sånn.. Han hadde vel blåkopierte "Fat Time" med Mike Stern tenker jeg – det var liksom inni der, en sånn lang e-moll vamp som bare – og det gikk bare hit og dit, jeg skjønnte – hva f... er det her for noe? Det var et sjokk! Eh.. Det var et sånt kick..

Her ser me *Dag* snakka om ei oppleving som var veldig stort for han. Han fortel at han fekk høyra noko han ikkje hadde hørt før og uttaler at det var eit sjokk. Han beskriv det også som eit kick.

O58: Det som har motivert meg mest.. Altså det var.. Jeg husker begynnelsen da jeg møtte han Johan (lærer).. på videregående. Da var jeg.. Det klikka fullstendig for meg. For da var det enda mer sånn der systemer og... Det fikk jeg veldig, veldig kick av. Og han spilte så fint husker jeg.. Det var liksom ikke sånn.. det var ikke sånn der..

Informant *Oscar* snakkar her om då han møtte ein lærar for første gang. Han brukar her ord som *kick* og at det *klikka* fullstendig for han. Dette er med på å indikera at dette var ei motiverande hending eller ein *peak experience* som gjorde noko med han.

O66: Men jeg har ikke hatt noen sånn der på øverommet – bortsett fra nå da, med det der nye Krantz-opplegget, som har vært sånn der "å, shit man" at ikke jeg.. For det var jo følelsen da Krantz sa det og jeg gikk.. Jeg husker jeg gikk rett på hotellet og øvde. "Uff, hvorfor har jeg ikke tenkt på det her..! Er det mulig å være så kjøttthue liksom..!". Det burde jeg tenkt på fra jeg var 15 år gammel, det er så selvsagt da. Også er det ikke sikkert at man har vært klar for det i det hele tatt som 15 åring for man må kanskje liksom gjennom..

Her ser me ei oppleving *Oscar* har som gjer at han endrar oppfatning av korleis han øver. Han meiner at dette er noko som er sjølvstøtt og at han burde tenkt på det tidligare. Han beskriv det som ei oppleving som endra heilt oppfatning av korleis han øver.

L37: Jeg husker jeg så den, da bare.. Shit, han derreder ass.. jeg må bli sånn som han. Da var det liksom gjort. Da var jeg kanskje 13 år altså..!

Her ser me informant *Lars* som fortel om ein episode der han hørde ein gitarist for første gang. Dette ser me er ei oppleving som kanskje gjorde at han visste kva han vil bli. Det kan minna om det same som informant *Vegard* fortel litt lenger oppe. ”*Jeg må bli sånn som han*”.

L94: Og jeg husker jo de gangene.. jeg husker veldig godt.. det ble jo veldig kick de gangene jeg syntes at det gikk bra. Så det ble litt sånn motivasjon for meg, det å få til de der kickene for meg selv da. Også var det jo i 90% av tilfellene så var det jo ingen som la merke, altså.. ingen som hadde hørt meg, det var dårlig lyd.. Skjønner hva jeg mener..? Men jeg.. for meg ble det sånn.. Det var det viktigste i hele livet akkurat det å få til de konsertene der.

Her fortel *Lars* om at han fekk motivasjon av å prøva å oppnå kick ved å vera mest mulig førebudd til han skulle gjera ein jobb. Han viser at dette var ekstremt viktig ved å seia at det var det viktigaste i livet akkurat der og då. Jakta på desse musikalske *kicka*.

L95: Så de konsertene.. og det å ha konserter det følte jeg nok var veldig viktig for meg å være med å spille på ting. Jeg tror liksom det var noe med å spille... nei, jeg husker jo jeg fikk spesifikke plater. Jeg husker når jeg oppdaga Pat Metheny for eksempel, da var det helt sånn.. fikk jeg helt bakoversveis..! Også husker jeg og den Larry Carlton plata som jeg kjøpte også, første gang jeg hørte han. Jeg har bare en av han – liker ikke så mye annet av han men det var en som jeg likte og da var det bare han som gjaldt. Altså jeg.. mange sanne.. jeg kan komme med masse eksempel på det altså. På plater jeg kjøpte også, nå er det bare det. Dette er alt jeg..! Deprimerende gitarbasert egentlig, det er veldig lite sånn.. sånn som.. sånn som Aarseth han spilte jo sessions-ting, og da.. kjøpte jeg jo alt av norsk musikk som han spilte på.

Her ser me *Lars* fortel om plater og gitaristar han oppdaga. Han bruker her ord som til dømes ”*bakoversveis*”, som viser at dette var ei stor oppdaging. Ein ser også at han uttaler at ”*dette er alt jeg..*”, som viser at det var noko altoppslukande. Implisitt kan det tolkast som om at akkurat no er det berre dette som gjeld, alt anna er uviktig.

4.4 Informantane sitt språk om eigen læring

To av gitaristane er sjølv lærte medan to er utdanna ved ein høgskule. I intervjuet kan ein sjå at informantane snakkar på litt ulike måtar og reflekterer kring læring og strategiar på litt ulike måtar. Vidare vil eg presentera funn som viser litt av dette. For å finna dette i intervjuet har eg sett etter korleis dei drøftar ulike tema og korleis dei beskriv ulike delar innan gitar og læring.

V34: Eg kan.. altså eg har aldri.. Eg kan ikkje noter.

V35: Aldri lært meg noter.. skjønner ikkje det der..

Her ser me to sitat frå informant *Vegard* som fortel at han ikkje kan notar. I intervjuet har han utdjupa dette noko. Han hadde musikkteori på vidaregåande, men brukte heile tida gehøret i

undervisning. Han følte ikkje noko stort behov for å kunna noter. Nedanfor snakkar han vidare om bevisstheit kring spelinga.

V41: Det var nok.. det var nok på musikklinja.. at eg begynte å tenkja over kva som skjer.. men det er nok det lengste eg har tenkt og på det.. på ein måte.. Eg har aldri klart å tenkja så veldig sånn konkret på det der, spesielt ikkje på improvisasjon.. For eg har aldri lært meg noen skalaer.. Eg kan fortsatt berre bluesskala.

V42: Altså, eg kan skalaene.. men eg veit ikkje kva dei heiter.. Og eg kan gjera.. men eg veit ikkje.. ”oi, no gjorde eg mixolydisk..”, har ikkje peiling..

Her ser me at han fortel om ein slags *taus kunnskap*. Det vil seia at han kan mange skalaer og ting utan at han kan setja ord på det. Når han snakkar om kva som skjer, meiner han reint teoretisk. Han fekk ei bevisstheit kring dette då han gjekk på musikklinja, men uttaler at han ikkje tenkjer teoretisk i det heile når han improviserer.

V43: Har virkelig ikkje peiling.. Så eg brukar berre gehøret... Så det har alltid vore liksom.. Gehøret har vore liksom måten eg har jobba på med øving og alt..

Her ser me at han vidare forklarar at han rett og slett ikkje veit kva han gjer. Han støttar seg til gehøret som den viktigaste reiskapen han har.

V66: Det har berre blitt sånn.. På grunn av gehøret at eg høyrer at no vil eg opp dit, og så går eg opp dit og så... ja.. så eg har aldri analysert sånne ting egentlig så mykje.. Det er først seinare åra.. eller.. Når eg flytta til Oslo og begynte å spela med andre folk og... og då begynte eg å... ”No kan eg spela over den akkorden her og..”, gjera sånn og sånn og sånn.. men eg er fortsatt ganske dårlig på det der altså.. Så eg blir bare.. eg bruker gehøret fortsatt..

Her ser me vidare at han snakkar om den bevisstheita han nemnde tidlegare. Han fortel at han aldri har analysert ting så mykje før no dei seinare åra. Han angir at han endå brukar gehøret som den viktigaste reiskapen.

VI04: Egentlig ikkj... altså – det er berre ting eg liksom høyrte og lytta på då. For eg kan jo fortsatt ikkje... eg kan fortsatt ikkje dei forskjellige omvendingane eller... men eg veit jo at her er ein a-moll, det er der og der... oppover halsen... også er det liksom... eg puttar sikkert inn masse tonar som er flotte tal men som eg ikkje veit kva er for noko..

Her ser me at han snakkar om akkordar og beskriv korleis han legg til tonar som han ikkje nødvendigvis er bevisst kva er for noko.

Under ser me nokre av *Dag* sine beskrivingar av korleis han lærte i starten.

DI2: Nei, det var fra kompisar, som hadde eldre brødre som spilte og som kanskje kunne litt mer. Så det var jo en sånn, helt sånn åpenbaring, viss man hadde lært seg en

barré-akkord som var jo på en måte vanskelig – begynte jo med åpne grep. Første låta het "my declaration" husker jeg som jeg skrev den gikk i E-dur (synger), og G-dur og D-dur, og D-dur og E. Også kom en A7 på refrenget (synger hele veien..). Men når man da først tok en G-dur også tok man feil så tok man en – flytta – da tok man en altså en C-moll istedenfor G-dur, altså når man tar en tynnere streng, man flytter.. Det var helt, sjokk – det var helt sånn: "Hva er det her for noe..!"

D13: *Hør på denne akkorden her! Jeg har funnet opp noe nytt, også sprang man da til naboen også – "åja, det er jo en c-moll du har" ..*

Vidare ser me *Dag* fortel om korleis han tilnærmar seg improvisasjon.

D51: *Men det er mer "by accident", det er ikke noe sånn bevisst. Så jeg skulle ønske av og til når jeg for ånden over meg, så.. hva de sier for noe Kurt Rosenwinkel og de.. men jeg orker ikke. Jeg har ikke tid heller til å ta tak i det. Det er mange som har et sånt system på ting, det har ikke jeg.*

Som me ser har han ikkje noko bevisst tilnærming til korleis han tenkjer improvisering men meir "by accident". Når han seier "by accident" trur eg han meiner at det er sånn det har blitt etter mange års liveerfaring. Han uttaler at han ikkje har noko system, slik til dømes Kurt Rosenwinkel (verdslkjent jazzgitarist) har.

D102: *At man har en slags lyd i hodet sitt eller at man vet at en Telecaster er kanskje assosiert med det og en annen gitar er assosiert med det.. og litt sånne ting. Hvilke voicinger som er vanlig og sånt noe.. Sånne ting som man vet bare fordi man har hørt mye av det. Man har hørt mye sånn musikk så man vet at en Add9-akkord kanskje ikke passer der men i den sjangeren er det helt riktig.. Og det skal være tørt der, det skal være vått der, det skal være sånn chorus der eller i hvert fall ikke være det der og så vidare.. Sånne valg tar man jo hele tiden fordi man vet at det er sånn.. At det ihvertfall er vanlig da..*

Her ser ein at han snakkar om ein slags taus kunnskap. Fordi han har høyrte mykje musikk veit han kva som er vanleg.

D111: *Det er jo ikke atomfysikk.. det er jo ikke veldig vanskelig å høre at en Em11 kommer etter en D ett eller annet – det er ikke noe vanskelig.. Men det er liksom, i praktiske situasjoner da har jeg på en måte lært meg det.. Og med å spille med plater rett og slett, så man kan orientere seg, man hører med en gang hva som skjer..*

Her ser me vidare korleis han forklarar at han utviklar gehøret sitt gjennom å lytta til og spela med plater. Vidare skal me sjå nokre sitat frå *Oscar*.

O19: *Pluss at det fantes liksom noenting.. du kunne lære deg et system. Jeg er jo liksom sånn i huet mitt at jeg digger at ting går opp da.*

020: Så det syntes jeg var utrolig fascinerende at jeg kunne liksom lære meg.. hvis jeg lærer meg den der så kan jeg spille over den akkorden der, og det kommer til å funke fint da.

Ovanfor ser me *Oscar* som fortel korleis han forstår at det finnest eit system for ting. Han uttaler at han likar at ting går opp. Sitatet under underbyggjer dette. Her viser han at han har ein systematisk tankegang og at dersom han lærer seg det eller det så kan han spela over ein bestemt akkord.

049: I begynnelsen så var det rett og slett bare helt sånn.. bare på øret. Jeg hadde ingen idé om hvilke toner som var i den og den akkorden, jeg hadde aldri spilt en arpeggio – bortsett fra med ”sweeping” – som er helt sånn..!

055: Jeg jobba med konsepter på en måte men.. i begynnelsen der så var det mer sånn.. Det var sånn overveldende mye da man begynte med den jazz-greiene.. Det var så overveldene mye å ta inn over seg så, da var det.. Jeg hadde noe sånn der ”abersold-greier..”. Jeg øvde på sånn – lenge, lenge på sånn der 2-5-1 runder som vi hadde på CD da.

073: Så du har liksom, viss du sier at du skal spille i G-dur da. Så spiller.. kan du velge 1, 3, 5, 7. Så skal du spille bare de 4 tonene i 1, 2, 3, 4 bånd – det er liksom sone 1. Også skal du spille akkurat det samme i sone 2, som er andre bånd, også videre opp til du ikke gidder mer da. Og improvisere med det rett og slett – og DET har jeg gjort mye (ler litt..)

I sitata ovanfor ser ein korleis *Oscar* snakkar om ulike konsept og teoriar. Han uttaler at han begynte med å spela på øyra og at han i starten ikkje visste kva tonar som var i den og den akkorden men at han etterkvart fekk eit system på ting.

081: Nei, jeg øve.. Nå øver jeg akkurat samme greiene hver bidige dag. Men jeg bytter tonalt senter og skalatype da. Sånn at jeg øver jo ikke det samme, men oppskriften er helt klinka lik hver eneste dag – og det er, ja i dag var det G-dorisk, i går var det c lydisk dominant.. og så husker jeg ikke.. i morgen er det noe annet.. Men det er liksom samme greia, og så setter jeg på et klikk og så er det da om å gjøre å være...første bud er at du skal være i bra time, bra rytmikk.

Her ser me korleis han snakkar om øvingsrutinane han har i dag. Det er veldig konkrete og gjennomtenkte. Det er tydeleg at han har ei stor bevisstheit og tankar kring øvinga si. Her ser me også to mål han legg fram, bra time og bra rytmikk.

069: Jajaja, helt soleklart..! Så at det er om å gjøre å komme seg over det der, og det vet je.. og det kommer jo an på dagsformen om man er over det eller ei.. Også må man også drite litt i det.. Så jeg skal spille i morgen med et band på Døljazz. Og da er det også utfordringa.. For viss jeg da spiller sånn korrekt hele tida.. så tar det.. det er.. en opplevelse at da tar det nesten ikke fart på en måte. Så det er om å gjøre liksom bare å slippe... slippe.. fordi det blir liksom sånn sikkerhetsnett da, for min del hvertfall.

Ehmm.. du må bare.. du må slippe litt kontrollen og spille toner du vet. For jeg vet at dette.. dette er gæærnt, på en måte..

O70: Men, hva skjer viss jeg spiller en gæærn tone nå..? Også er det også innimellom, så må man slippe det enda litt mer og bare.. nå får vi bare la det stå til også blir det det det blir. Og det kan.. når man har dagen på det greiene der så er jo det helt.. da blir det jo supergøy.

Sitatet ovanfor viser at *Oscar* snakkar om improvisering og det å spela teoretisk ”riktig”. Han snakkar om å kunna gje slepp på det og spela tonar som nødvendigvis ikkje er ”riktige” analysert ut frå teori. Dette viser at han har ei teoretisk tilnærming og tankegang rundt gitarspelinga.

Vidare skal me sjå på nokre sitat frå *Lars*.

L30: Ja, når jeg.. Altså, jeg måtte jo øve på de tinga læreren sa jeg måtte øve på, også.. også begynte jeg etter hvert å liksom finne på egne øvingsrutiner da. Så jeg hadde veldig sånn stramt regime på det egentlig.

L31: Fikk veldig sånn fort system på det, nesten litt sånn nevrotisk (ler litt..)

L33: Jeg husker ikke når jeg begynte å bli veldig systematisk, men jeg var sånn 14-15 år kanskje. Så var det liksom, hadde en rekke låter jeg måtte igjennom i løpet av en sånn øvingsgreie for at jeg følte at jeg hadde gjort noe bra da.

Her ser me korleis han tidleg prøvde å finna rutinar for øving. Han snakkar om eit *stramt* regime og at han veldig fort fekk system på ting. Allereie i 14-15 års alderen. Det er også tydeleg frå sitatet ovanfor at han hadde ei formeining om kva som er bra. Han ville gjera noko som var *bra* i løpet av ei øving. Dette viser at han hadde ei bevisstheit kring dette.

L49: Men jeg husker ikke at han læreren kom med noe særlig sånt. Så for eksempel oversikt på gitar.. på gripebrettet – det begynte jeg ikke med før ganske seint. Altså hvordan spille c-dur på hele halsen. Hos han læreren så var det mye låter og sånn stykker da, som var ferdig skrevet på sett og vis... men jeg var veldig.. jeg tror jeg var veldig strukturert på den der øvingsgreia. Det var liksom veldig sånn... hvert minutt betydde no altså.. helt sånn hysterisk..! (ler litt).

Sitatet ovanfor understrekar dei førre, men ein ser samtidig kor mykje denne øvinga betydde. Kwart minutt var viktig. Vidare kjem nokre sitat om undervisninga han fekk på vidaregåande og på ein høgskule innan musikk.

L80: Så jeg lærte nesten mer av det enn selve den undervisninga på skolen. Men jeg følte at jeg lærte veldig mye annen musikk. Jeg lærte masse klassisk, veldig bra musikkhistorie, musikkteori, gehør – hørelære. Synest jo det var veldig.. om ikke gøy, så synes.. følte at det var noe jeg måtte kunne.

L85: Ja, der ble liksom alt egentlig gange 10. Med tanke på at viss jeg skulle sitte å gjøre alle disse øvelsene selv så.. så kom jeg inn.. kom det inn masse nye øvelser hvor jeg lærte oversikt og jeg fikk tørka opp, rydda opp i en del teknikk-ting. Bare det å spille arpeggioer, det hadde jeg aldri gjort før. Skjønte ikke "åssen gjør man det". Så der fikk.. var det mange sånn brikker som kom på plass.

Første sitatet viser kva han tenkjer kring teori, musikkhistorie og gehør. Han uttaler at dette var noko han følte han måtte kunne. I andre sitatet fortel han om at øvingsrutinane han hadde vart utvida i stor grad etter at han starta på høgskulen. Vidare kjem eit sitat som viser litt av kva som endra seg i denne perioden.

L86: Nei.. det var litt både og... han hadde nok noe ønske, han så jo jeg spille og hadde veldig sånn, tidlig en sånn: "dette må du igjennom, dette må du kunne" for å liksom gå vidare. Og det er for eksempel da.. voicing, oversikt på gripebrettet, teknikkting, time... til å spille på akkorder, ikke minst. Veldig viktig egentlig, det var noe av det vi jobba mest med. Så veldig basert på å spille på standardlåter altså, rett og slett. For å bare få oversikt, både rent teoretisk men også på gripebrettet da. Men det var så god blanding av teori, teknikk, men også jobbe med musikaliteten da. Jobbe med gehør og det å improvisere. Men også av å arrangere og finne løsnings og hvordan spiller du gitar på den låta her. Jeg følte at det var veldig mye, liksom hele pakka da.

Her ser me *Lars* beskriva korleis det var å koma i eit pedagogisk miljø på ein høgskule. Han fekk klar beskjed om kva han måtte jobba med og kva han måtte kunna. Han snakkar om at han der fekk heile *pakka*.

L120: Ja, noen.. noen.. jada, noen ganger så merker jeg at når jeg ikke.. det er liksom.. det er akkurat som noen ganger så klarer jeg å skru på den der, drit i hvilke akkorder jeg vet det er – men bare spill, og da.. Noen ganger så synes jeg at jeg får det til. Men viss jeg ikke får det til så føler jeg at den der... oversikten på gripebrettet, teori og den greia er veldig bra hjelpemiddel da. Og hvis jeg ikke finner på noe å spille så er det jo.. kan man jo.. "jaja, dette bør jo i teorien funke". Også kan jeg bruke noe derifra. Men jeg merker at viss jeg skal spille noe sånn veldig sånn.. kompliserte akkord-greier og noe sånt. Viss jeg skal spille noe på det så.. så blir det jo fort til at man ender litt sånn teoretisk på det og da.. det er ikke nødvendigvis at det låter like spennende da. Så da mister du fort litt av den kreativiteten rundt det.

Her er eit sitat som liknar veldig på eit som *Oscar* har tidligare i kapitlet. Det er her også snakk om det å improvisera og kva som er "riktige" tonar reint teoretisk. Ein kan tydeleg sjå likskapar frå korleis *Oscar* snakkar om tinga.

4.5 Samanfating

I dette kapitlet har eg presentert funn frå intervjuet. Eg har her vist kva læringsstrategiar som vart identifisert utifrå mi tolking av informantane sine utsegn i intervjuet. Eg har også presentert kva dei la fram som motiverande hendingar (*peak experiences*). Til slutt presenterte

eg funn som viste at informantane snakkar på litt ulike måtar og reflekterer kring læring og strategiar på ulike måtar. Vidare i kapittel 5 vil eg no bruka dette og analysera og drøfta det opp mot teoriar eg har presentert i kapittel 2.

5. Analyse og drøfting

Etter å ha presentert funn frå intervjuet i førre kapittel vil eg i følgjande kapittel analysere og drøfte problemstillinga for oppgåva, i lys av det teoretiske og empiriske materialet som er presentert.

I oppgåva tenkjer eg det er fleire svar på mitt forskingsspørsmål: *Kva læringsstrategiar har eit utval profesjonelle gitaristar brukt for å utvikla seg på instrumentet sitt og kva har motivert dei?* Difor treng eg eit system som kan gjera det litt meir forståeleg og oversiktlig. Kapitlet er difor delt inn tre delar der eg ser funna mine i ulike perspektiv. Eg vel å bruka omgrepa *mikronivå*, *mesonivå* og *makronivå*, som blir brukt i pedagogisk forskning. Også i musikkpedagogisk forskning blir det brukt, mellom anna av (Gaunt & Hallam, 2011) som til dømes brukar det i eit døme med ein ung gitarist som lærer seg å spela ved bruk av uformelle strategiar.

Når eg i denne oppgåva brukar omgrepet *mikronivå* vil det innebera kva funna har å sei for kvar enkelt gitarist. På *mesonivå* betyr det kva funna har å seia for gitarundervisning generelt. Når ein kjem til *makronivå* vil det bety kva funna har å sei for det musikkpedagogiske feltet. Når det er sagt er det samtidig viktig å sjå at *mikronivå*, *mesonivå* og *makronivå* går over i kvarandre.

Eg vil vidare presentera nokre av strategiane som er presentert i førre kapittel og sjå dei i lys av dette. Me såg i kapittel 4 at desse var: *plukking*, *samspel med andre musikarar*, *strategiar for god time og øving*. Her skal eg drøfte korleis desse læringsstrategiane kan sjåast i lys av teorien presentert i kapittel 2.

5.1 Å forstå funna på eit mikronivå

På *mikronivå* vil eg prøva å sjå kva funna har å sei for den einskilde gitarist. Dette vil eg prøve å belyse gjennom å sjå mine data opp mot teorien eg har presentert tidligare.

5.1.1 Læringsstrategiar på eit mikronivå

Som presentert i kapittel to er plukking og det å lytte til musikk den mest brukte læringsmetoden for popmusikarar (Green, 2002, s. 60). Dette er noko ein tydeleg ser at mine informantar også har brukt. Men korleis har dei brukt denne tilnærminga og kva oppnådde dei?

I intervjuet Green har gjort er det mange som gjev uttrykk for at dei ikkje såg på plukking som ein læringsstrategi eller noko dei tenkte var verdt å diskutera. Ho viser til at desse musikanane ofte ikkje er klar over at musikalsk læring i det heile tatt skjer. Dette er noko ein ser igjen hjå informantane i denne oppgåva. Dei plukka ting fordi dei hørte noko dei syntes var kult og dermed ville læra seg det. Dette tyder på at det ikkje var noko bevisst læringsstrategi, men noko dei i ettertid ser på som ein måte å læra seg ting på. Dette gjenspeglar seg i Finnegan (1989) sin studie også. Det å plukke ting ved å høyra på plater krev at ein lyttar ved hjelp av øyra. Green (2002) trekkjer fram at ein kan lytta *målretta*, *oppmerksamt* eller *ubevisst*.

Målretta lytting, som presentert i kapittel to, er ei lyttetilnærming som har eit konkret formål. Ein vil læra noko av lyttinga. Det er denne måten musikanar lyttar på dersom ein skal læra seg ein låt og kopiera denne. Ein lagar seg enten ein mental eller nedskriven "note" av låten. Dette ser ein tydeleg hjå *Vegard* som i sitatet på side 49 (V4) forklarar korleis han jobbar. Her ser ein eit klart og tydeleg eit mål, han skulle spela blues. Han snakkar her som om målet var å beherska blues som sjanger. Samtidig forklarar han at strategien hans var hovudsakleg å plukke soloar og licks nøyaktig slik det var på opptaket. I ei uttaling seier han mellom anna at han kunne soloane på den eine plata så godt at han nesten kunne spela dei baklengs. I tillegg beskriv han tydeleg at han satt og spola på opptaket slik at han skulle få med seg alle detaljar.

Han referer i sitatet til den norske blueslegenda Vidar Busk og den avdøde bluesgitaristen Stevie Ray Vaughan. Her ser ein tydeleg at han nyttar det Green (2002) kallar for *målretta lytting*. Slik *Vegard* framstiller det i intervjuet var det sjølv sagt at dette var måten å gjera det på. Han forklarar at det var mange plater som vart spelt mykje i denne perioden. I intervjuet gjev *Vegard* som sagt uttrykk for at han plukka soloar nøyaktig slik dei var på innspelinga. Samtidig kan det virka som om han snakkar om dette som ein nøkkel til å forstå blues som sjanger og at han på denne måten bygde seg opp eit vokabular, utan at han då var bevisst det.

Det kan verka som om det å ta i bruk strategien plukking krevjar stor motivasjon og at ein verkeleg vil læra seg dette, og at ein difor intuitivt set i gang med denne måten å jobba på. Det er på ein måte den *einaste* måten ein kan læra seg det på. "Eg må finna ut kva dei spelar her..!", uttaler ein av informantane. Dette kan også sjåast i lys av Bandura sin sosiale læringsteori. Slik informant *Vegard* fortel om dette var det tydeleg at han dreiv med imitasjon og såkalla kopieringslæring. Dette kjem også fram i eit døme der han fekk spela ilag med gitaristen Vidar Busk. *Vegard* fortel at han ikkje var så gamal då han fekk spela ilag med sitt idol. Han hadde då hatt vanskar med å klara å fanga opp ein akkord Vidar Busk spelte på

plata ved hjelp av *målretta* lytting. Men når han stod på scena ilag med han begynte han å sjå på kva gitaristen gjorde og kor han hadde fingrane. Han klarte under spelinga å fanga opp dette ved hjelp av å rette *merksemd* mot det Vidar Busk gjorde. Slik Bandura beskriv modellæring, må ein kunne legge merke til og avkoda den åtferda ein ønskjer. Samtidig må ein kunne *reprodusera* det og dette var noko informantene klarte i tilfellet her. Han fekk då ein stor dose *motivasjon* då han hørde at dette let meir riktig. Bandura (1977) trekkjer fram at det er meir truleg at ein tar til seg modellert handling når ein ser at det har ein positiv effekt å utføra den. Dette kom tydeleg fram i dette dømet.

Denne lyttetilnærminga ser ein også igjen hjå to av dei andre informantane. Dei fortel at dei plukka licks frå andre gitaristar ved å lytta til plater og spola fram og tilbake. Dei nytta også det som vert kalla *målretta lytting*. Dei bygde også på denne måten eit slags vokabular, sannsynlegvis utan at dei var klare over det sjølv. Ingen av informantane uttrykkjer eksplisitt at dei har plukka melodilinjer og rytmar for å læra seg eit "*språk*". Det er imidlertid tydeleg at fleire av informantane snakkar om det å plukka låtar som sin veg for å utvikla ein type "*sound*" eller sjangerforståing. Til dømes at dei plukka låtar av gitaristar som Pat Metheny eller Mike Stern og etter ei tid kunne oppnå ein sound med trekk og inspirasjon frå ein av dei nemnte gitaristane. Samtidig kjem det fram gjennom intervjuet at dette ikkje var ein bevisst strategi, men noko som berre vart slik. Dette er same strategi som mellom anna Berliner (1994) skildrar at amerikanske jazzmusikarar brukar. Dei imiterer då kjende jazzmusikarar for å bygga seg opp eit repertoarlager. Johansen (2013) viser også at jazzstudentar nyttar denne strategien, men på ein litt annan måte enn mine informantar. Jazzstudentane sitt overordna mål er å utvikla ei personleg musikalsk stemme og dei nyttar denne lyttemetoden for å avkoda konsept, snarare enn å kopiera detaljar. Det er tydeleg at desse studentane er meir bevisst kva dei ønskjer å oppnå med lyttinga og at det overordna målet er å utvikla si eiga stemme.

Informantane snakkar også ein del om at dei utvikla gehøret sitt ved å høyra på plater og høyra kor akkordane går. Ingen nemnte eksplisitt at dei trena gehøret ved å plukka licks, men det vil nødvendigvis også vera eit resultat av å jobba på denne måten. Dermed kan ein seia at det å plukka inneber gehørtrening på ulike plan. Dette er også noko Green poengterer kan vera eit resultat av denne tilnærminga.

..... that the informal learning practices of popular musicians, especially listening, copying and improvising, can lead to the development of what can be called very "good ears". (Green, 2002, s. 195).

I intervjuet spurte eg informantane om korleis dei har lært å beherska ulike sjangrar. Svare deira viste at dei også her har brukt ei lyttetilnærming. Om det har vore bevisst eller ubevisst er uklart. Svare deira gav meir inntrykk av at det var ting dei visste om ein sjanger fordi dei hadde høyrte mykje på det og ikkje nødvendigvis at det var eit resultat av *målretta* lytting. Det kan også tenkjast at ein nyttar andre måtar å lytta på, som til dømes *oppmerksom* og *ubevisst lytting* for å oppnå ei sjangerforståing. K.-G. Johansson (2004) skriv at når musikarar får økt kjennskap til ulike sjangrar og sjangertrekk vert dei også flinkare til å spela og læra via det å lytta til opptak. Kvar musikalsk sjanger har sine særtrekk som ein kan plukka opp gjennom å lytta til og kopiera opptak. Dette er tydeleg at informantane har oppnådd gjennom bruken av denne strategien.

Dag snakkar ein del om dette med særtrekk. Han trekkjer fram at han ofte har ein slags lyd i hovudet sitt av korleis det skal låta. Til dømes veit han at ein *Telecaster* (ein type gitar) er assosiert med det og det og at ein annan gitar er meir "riktig" ein annan plass. I tillegg til dette trekkjer han fram at han veit kva type akkord (*voicing*) som passar best i den og den sjangeren. Han uttaler at dette er noko han veit fordi han har høyrte mykje av det.

DI02: Man har hørt mye sånn musikk så man vet at en Add9-akkord kanskje ikke passer der men i den sjangeren er det helt riktig.. Og det skal være tørt der, det skal være vått der, det skal være sånn chorus der eller i hvert fall ikke være det der og så videre..

Dette er ein form for taus kunnskap. Her trekkjer han fram gitarmodell, gitarlyd og gitareffektar som kjenneteikn for ein sjanger. For *Dag* er dette sjølvstøtt fordi han har høyrte mykje musikk og veit kva som er såkalla sjangertrekk. Ved å lytta mykje til ein sjanger over tid bygger ein opp eit vokabular og kjenner igjen særtrekk ved denne sjangeren. Dette er tydeleg vist av det *Dag* uttaler over. Han seier rett og slett at "man vet at det er sånn" eller at det er vanleg. K.-G. Johansson (2004) seier at musikarar lærer å spela på øyra av å spela på øyra. Slik eg tolkar Johansson kan det både dreia seg om reint harmoniske forhold, men også slik *Dag* nemner ovanfor at ein veit at i den og den sjangeren er det vanleg å bruka ein bestemt type gitar.

Det å øva er i og for seg ikkje ein læringsstrategi, men det er gjennom øving ein nyttar seg av ulike strategiar og tilnærmingar for å læra seg ting. Gjennom å stilla spørsmålet om kva god øving eigentleg er, delte informantane tankar kring dette og kva dei meinte var gode strategiar i øvingsarbeidet for å læra seg ting. Presentert i førre kapittel såg ein informantane sine tankar kring kva dei meinte *god øving* var i tillegg til tankar kring temaet *øving*.

Green (2002) trekkjer fram at nokre av musikarane i studien hennar føretrakk å øva med bandet sitt framfor å øva åleine. Ho påpeikar at desse musikarane ikkje skil konseptet "øving" frå "speling". Med dette meiner ho eigenøving i forhold til det å spela saman med nokon. Dette kan ein sjå igjen hjå informant *Vegard*. Han snakkar ein del om samspel som øving. I intervjuet kan det virka som om han ikkje skil det å spela og det og øva i stor grad. Han snakkar i intervjuet om det han kallar for "rett øving" og har tankar kring kva som er ein god måte og øva på med tanke på utvikling. "Rett øving" meiner han inneheld eit konkret mål og at ein set seg konsekvent ned for å øva på det spesifikke målet. Han seier at han sjølv ikkje er så god på dette. Han uttaler at han synest det å spela med andre er den viktigaste øvinga. I intervjuet kjem det tydeleg fram at det er mykje læring i dette og for han sin del kanskje den arenaen der han lærer mest. Samtidig fortel han også at han stort sett sit med gitaren heile dagen utan at han nødvendigvis ser på dette som øving. I sitatet på side 58 (V99) fortel han at han då jobbar med å knekka kodar og å testa ting han høyrer for seg.

Som nemnt ovanfor snakka han om det som han kalla "rett øving" som han meinte sjølv han ikkje var så god på. Samtidig ser ein i sitatet på side 58 at han kanskje har mål for øvinga si, sjølv om det ikkje er så tydeleg. Han snakkar om ulike fokus som til dømes å få finare vibrato, knekka kodar og høyra ting for seg på ein låt. Dette ser for meg ut som noko som kan vera eit fokus og som gjev ei utvikling, i staden for å til dømes spela noko utan noko fokusområde.

På side 58 (D29) uttaler også *Dag* seg om øving. Han seier at han aldri i nokon grad har drive med øving. Dette svarar han etter å ha definert kva han tenkjer *god øving er*, så det verkar her som han meiner at han aldri har drive mykje med målretta øving eller det han kallar "rett øving". "Rett øving" slik han definerer det skal innehalda eit konkret *mål*. *Tilstedevære* og *fokus* er viktige stikkord han trekkjer fram i denne samanhengen. Dersom ein har dette treng ikkje nødvendigvis øvinga vare så lenge seier han. Det å ha eit mål for øvinga er noko mellom anna Røe (2014) såg var viktig for elevane sin motivasjon.

Dag uttalte i intervjuet at han i ein periode øvde mykje. Å øva mykje i periodar kan sjåast igjen hjå Green (2002), der fleire av informantane trekkjer fram at dei i periodar øvde svært mykje, men at det varierte veldig. Slike intensive periodar kunne då kompensere for periodar med mindre øving. På den andre sida er det dei som tilnærmar seg øving på ein annan måte. Dei har eit anna nivå av bevisstheit og jobbar systematisk med til dømes tekniske øvingar. Green (2002) nemner at ein av musikarane begynte å spela relativt seint og at dette kanskje var ein grunn til at han var meir bevisst kva han måtte gjera for å utvikla seg. Han hadde

øvingsrutiner og sette seg konkrete mål for øvinga. Vidare kjem eit sitat frå denne musikaren som viser dette.

Peter: I find that I spend some time organizing the practice routine, and sticking to it for a while and then thinking, "I quite fancy another practice routine". So it changes, the emphasis changes, depending on what I'm particularly concerned with improving that particular mont... (Green, 2002, s. 92).

Dette kan minna litt om det nokon av mine informantar uttalte i intervjuet. Sitatet ovanfor minnar veldig om det *Oscar* sa.

O32: *Det her har jo forandra seg veeeldig på en måte.. Og det forandrer seg hele tiden, så det er liksom dynamisk prosess for min del.. Så det... sånn jeg gjør det nå – som jeg tror det er den beste metoden for meg, hvertfall der jeg er nå...*

Han snakkar om det å øva som ein dynamisk prosess som endrar seg heile tida. Han er som informanten ovanfor veldig bevisst si eiga øving og tenkjer heile tida på kva han kan endra på for å utvikla seg. Det er verdt å merka seg at han i sitatet ovanfor seier at han trur det er den beste metoden for han der han er no. Han understrekar dermed at rutinane han har endrar seg heile tida i takt med eiga utvikling. Som nemnt på side 10 uttaler Blix (2014) at gode elevar/studentar brukar fleire strategiar enn mindre gode studentar. I tillegg til at dei brukar dei meir effektivt. Gjennom intervjuet kan det sjå ut som om *Oscar* er god til å ta tak i eigne strategiar og heile tida variera kva strategi han brukar.

Då *Lars* vart spurd om kva god øving er tenkte han seg godt om. Han konkluderte med at det bør vera ein blanding av ting ein bør kunna og ting som ein elsker å spela. Dette ligg i og for seg tett opp mot det han fortalte om si eiga øving. Han hadde alltid det "*kjedelege*" først, for så å sitja igjen med "*gulrota*" og det han synest var mest kjekt til slutt. Han snakka ein del om det å ha verktøy i bagasjen slik at ein har teknikkar, teori og ferdigheter å ta av. Samtidig var han veldig opptatt av at noko av øvinga må vera musikalsk kreativt utviklande. Han snakkar i sitatet på side 57 (L88) ein del om det han kalla den *kreative leikinga* og at dette bør vera ein stor del av ei øvinga.

Lars er svært bevisst på kva han tenkjer om øving og kva han synest er god øving. Han meiner at god øving bør bestå av ei rekkje ting som teknikkar, teori og ferdigheter, men han synest at øvingane bør vera musikalsk kreativt utviklande. Dette spesielt for å bevare glede ved å spela. Dette var noko informantane til Green (2002) også trakk fram. Øving var noko dei gjorde så lenge dei syntes det var kjekt. I intervjuet med *Lars* kom det tydeleg fram at han alltid hadde synest at det å øva var kjekt og at han alltid hadde ei "*gulrot*" på kvar øving. Det

var til dømes å spela til plater med heltane sine. Dette kunne han gjera etter å ha gjort seg ferdig med spesifikke øvingar som han kanskje ikkje synest var like kjekt.

5.1.2 Motiverande episodar på eit mikronivå

Kva er det som gjer at nokon øver utruleg mykje eller ønskjer å spela så mykje som mogleg? I intervjuet snakka informantane ein del om motiverande episodar og hendingar som gjorde at dei fekk stor motivasjon til gitarspelinga. Dette kunne vera både det å høyra og sjå ein gitarhelt live eller på tv. Informantane trekte og fram møte med ein lærar som kunne gje dei stor motivasjon.

Nokon av kjennetrekka frå episodane informantane trekte fram var at dei brukte beskrivingar som tyder på at dette var store opplevingar og noko som verkeleg treffe dei. Ord som "wow", "supermotivasjon", "kick" og "klikka" var noko som gjekk igjen. Informant Vegard fortel om nokre episodar tidleg i karrieren som gjorde noko med han. Han beskriv først ein episode der han såg gitaristen *Richie Sambora* i ein musikkvideo på MTV og tenkte at så kul skulle han bli ein dag også. Vidare fortel han at då han høyrde låten "*Texas Flood*" av gitaristen *Stevie Ray Vaughan* tenkte han at dette er det eg skal driva med. Eg skal bli gitarist. Dette kan sjåast i lys av sitatet nedanfor.

People tend to retain vivid memories of such experiences many years after they have occurred, and they are often cited as major reason for continued involvement with music (to increase the chances of such an experience occurring again. (Whaley et al., 2011, s. 452)).

Det er ei slik intens oppleving som sit spikra i minnet til informanten og som kan ha vore ein avgjerande grunn til kvifor han vart gitarist og valte den karrierevegen. Dette kom tydeleg fram i intervjuet og alle gitaristane hadde tydelege historier frå dei var unge som dei fortalte med entusiasme og iver. I sitatet ovanfor kan ein også sjå at ein ofte vil jakta på nye slike opplevingar. Dette kan ein til dømes sjå igjen hjå informant *Lars* som snakkar ein del om jakta på dei musikalske kikka. Han fekk ofte eit kick av å forbereda seg godt til ein spelejobb og ville heile tida jakta på desse opplevingane fordi desse gav han stor motivasjon.

Slike episodar som informantane snakkar om har tydelege trekk på såkalla *peaks* som blir presentert i kapittel 2. Det er episodar som sitt spikra i minnet deira og dei beskriv det på ein måte som er tydeleg at det gjorde noko med dei. Det er viktig å påpeika at dette er mi tolking av deira forteljing om opplevingane, sett i lys av teorien. Informant *Dag* trekkjer fram

episodar der han var på ein lokal klubb og hørte nokre gitaristar. Han beskriv mellom anna ein episode på denne måten:

D39: hva f... er det her for noe? Det var et sjokk! Eh.. Det var et sånt kick..

Han brukar her eit relativt sterkt ord som om at det var eit sjokk. Denne opplevinga gjorde noko med han. I intervjuet uttaler han vidare at dette ikkje nødvendigvis gav han motivasjon til å øva så mykje på eigenhand, men det motiverte han til å spela og halda på. Forsking har vist at slike *peaks*, spesielt i tidlige år, har langvarig effekt på om ein vil ha eit vidare engasjement med musikk (Sloboda 2005, i (Whaley et al., 2011, s. 458). Mange av episodane informantane trekkjer fram er frå tidlige år og i starten av deira karriere og har betydd mykje for dei.

Før eg går vidare for å sjå på funna frå eit *mesonivå*, vil eg gjera ei oppsummering av det som er presentert ovanfor. *Plukking* vil vera utviklande for kvar enkelt gitarist på nokre av følgjande måtar: *Å utvikla gehør, å læra seg nøklar til ulike sjangrar og å oppnå eit sound. Øving bør innehalda eit konkret mål. Merksemd og konsentrasjon* er to andre stikkord ein kan knytta til øvinga. *Variasjon, kreativitet og glede* ved øvinga er også noko som vert trekt fram av informantane og som kan ha betydning for gitaristar. Når ein snakkar om motivasjon ser ein at nokre av funna viser at gitaristane har blitt motivert av å høyra *kjende musikarar* enten live eller på TV og også ein trekkjer fram *læraren*. Alle episodane inneber at det har vore ei stor musikalsk oppleving. Det er tydeleg at desse opplevingane har hatt stor påverknad på dei, då dei nyttar sterke ord for å beskriva dei.

5.2 Å forstå funna på eit mesonivå

Når ein ser på funna frå eit *mesonivå* vil betydinga her vera kva funna har å seia for gitarundervisning generelt. Som nemnt tidligare går dei ulike nivåa over i kvarandre og det er kanskje ikkje noko tydeleg skilje mellom dei. Hovudpoenget er å få satt opp funna på ein litt meir oversiktleg måte.

5.2.1 Læringsstrategiar på eit mesonivå

Plukking er som nemnt ein strategi mange gitaristar brukar. Som Green viser og som også gjenspeglar seg hjå mine informantar, viser det seg at det ofte er ein strategi som blir brukt *ubevisst*. Samtidig ser eg i intervju mine at ingen av informantane angir å ha lært denne strategien av ein lærar. Det er noko dei har lært seg sjølv. Er det gitt at alle plukkar opp denne strategien sjølv? Er me som pedagogar flinke til å gjera oppmerksom på denne strategien?

Denne strategien blir av Green (2002) presentert som ein uformell læringsstrategi. I boka *Music, informal learning and the school: A new Classroom pedagogy* (Green, 2009) tar som sagt Green for seg korleis ein kan nytta desse uformelle læringsstrategiar i eit klasserom. Boka hennar drøftar korleis pedagogikken i musikkrommet kan byggast på uformelle læringsprosessar utanfor skulen. Tanken hennar var på denne måten å gjenkjenna og få brukt ei rekkje musikalske ferdigheiter og kunnskap som tidligare ikkje har vore integrert i musikkutdanning.

Elevane jobba då med lytting på ulike måtar. Nokon hørte på eit par taktar av låten og nokon hørte heile låten. Det som var interessant var at dei då byrja å diskutera ulike aspekt ved musikken, til dømes instrumentering. Dette også på måtar som var meir avansert og detaljert i forhold til kva elevane vanlegvis gjorde i klassen. Etter dette begynte dei fleste av elevane å prøva å synga med vokalen på låta dei valte. Dei som ikkje gjorde dette brukte instrument men møtte tidlegare utfordringar. Dei skjønnte at det var meir utfordrande å finna tonane på instrumentet enn med vokal. (Green, 2009). Er det difor mogleg å nytta denne strategien for nybyrjarar på gitar? Green trekkjer fram at mange av elevane klarte å syngja med eit opptak, men at det vart meir utfordrande når ein skulle kople det opp mot instrumentet. Det krevjar då eit visst nivå når ein kjem eit steg vekk frå kroppen. Dette handlar om å beherska eit instrument og korleis ein orienterer seg i eit musikalsk landskap på instrumentet. Dette kan vera ein potensiell svakheit ved studien til Green. Ho nemner at det berre var 1 eller 2 elevar i kvar klasse som klarte å finna tonane til eit opptak ved hjelp av instrumentet. Det viste seg vidare at i stort sett alle tilfella var dette elevar som tok instrumentalundervisning ved sida av skulen.

Samtidig var det desse elevane som først trengde hjelp frå ein lærar. Green (2009) viser til eit døme der ein elev prøver å spela noko på piano. Eleven strevar og dett litt av det heile. Eleven får hjelp og klarar å spela nokre utvalde tonar frå opptaket. Det viser seg då at eleven får ein stor motivasjon fordi det er elevane sjølv som har valt låten og dei identifiserer seg med den. Green såg då at elevane kunne halda på lenge med noko dei vanlegvis ikkje ville gjort, nettopp på grunn av det ho meiner har med *identitet, kulturelt tilhøyr* og *eigarskap* å gjera (Green, 2009, s. 51). Songane gav *meaning* for elevane. Likevel ser ein gjennom Green si studie at for å meistra det på eit instrument krev det at ein har litt kjennskap til instrumentet på førehand. Dette finn ein også igjen i andre studiar som i dømet under.

To reproduce a melody on an instrument, obviously some knowledge of the instrument is necessary: memory and knowledge about which sounds that will result from different activities on the instrument (depressing keys on a keyboard; depressing strings on string instruments; different combinations of valves on brass instruments; and so on). (K. G. Johansson, 2002, s. 29).

Finnerst det nokon anna strategi for korleis ein kan introdusera denne måten å jobba på for nybegynnarar? Eg tenkjer at det er mulig dersom ein tilpassar det til elev og nivå. Eit døme kan vera å spela inn ein liten melodi som kan vera mulig å få til utan at ein har kome veldig langt. Det er då kanskje snakk om å bryta det ned i så små bestanddelar som mogleg. Til dømes kan det vera noko eleven kan få til på ein streng og med eit utval av 2-3 tonar. Dette kan vera med på å bevisstgjera eleven på denne strategien og hjelpe dei i gang med denne måten å tenkja på. Av eigen erfaring trur eg at mange elevar ikkje tenkjer på dette som ein strategi eller at dei er klar over at det går an å læra seg ting på denne måten. Green uttaler i (Karlsen & Väkevä, 2012, s. 170) at ingen av elevane hadde brukt plukking som strategi i skulesamanheng før prosjektet hennar. Samtidig var det berre 4 av 15 elevar som i det heile var klar over at dette var ein strategi før dei tok del i dette prosjektet. Samtidig viser som tidligare nemnt Green (2009) at det kan virka som om elevane først nyttar denne strategien på ein god måte når det er musikk som gjev dei meining. Dei må ha valt musikken sjølv. Dersom ein skal nytta teknikken som nemnt ovanfor trur eg det er avhengig av at det er musikk eleven har valt sjølv og identifiserer seg med. Då blir det pedagogen sin jobb å tilpassa repertoar og eventuelt plukka ut delar av låten som eleven kan klara å plukka. Sidan ein ser at så mange populærmusikarar brukar det bør ein kanskje få det inn på ”pensum” tidleg i gitarundervisninga.

Tilnærminga til å plukka soloar av andre gitaristar og utvikla eit slags *språk* eller *sound* er ein veldig mykje brukt læringsstrategi. Av informantane skil dermed *Oscar* seg litt ut frå dei andre. Han seier at denne tilnærminga ikkje treffer han og at han nesten aldri har plukka ein solo. Kvifor har han ikkje gjort det? Kva kan dette ha å seia for gitarundervisning? I intervjuet prøvde eg å finna ut kvifor han ikkje brukte denne tilnærminga. Etter å ha tenkt seg litt om svarte han følgjande.

045: Det er nok bare det at jeg.. jeg har aldri liksom.. Jeg har.. Og det kan man jo.. Det kan man tenke er vellykka eller ei men jeg har liksom.. Trur jeg ganske tidlig tenkte at jeg skulle prøve å bli meg selv da.

Dette er interessant og fortel nok mykje om den bevisstheita han har kring si eiga øving og spelning. Eg har inntrykk av at dei aller fleste gitaristar som har kome opp på eit visst nivå har

eit behov eller ynskje om å utvikla si ”*eiga stemma*”. Samtidig har eg inntrykk av at mange utviklar denne etter å ha vore ein ”*kopi*” av sin gitarhelt, eller ein kombinasjon av mange gitarheltar for så etter ei tid å utvikla noko som er meir sitt eige. Difor er det interessant å sjå *Oscar* si tilnærming til dette og at han tidleg tenkte at han skulle bli ”*seg sjølv*” som gitarist. Dette trur eg skil seg litt ut frå mengda når det gjeld korleis gitaristar jobbar og øver. Det som er mest spesielt her er at det verkar som han svært tidleg var bevisst på dette.

Slik dei andre informantane snakkar og som Green viser, var det tydeleg at plukking og kopieringslæring var den mest vanlege strategien. Dette er også noko eg kjenner igjen frå eigen praksis og kollegaer. Ofte trur eg ønsket om å låta som ”*seg sjølv*” kjem etter ein del år der ein har kopiert andre gitaristar og at ein begynnar å bli lei av å låta som ”*alle andre*”. Sett i eit pedagogisk perspektiv er læringsstrategien plukking ein god strategi for å læra seg å spela gitar. Spørsmålet er meir kva ein ønskjer å oppnå som gitarist. Dersom ein skal jobba som frilansgitarist går ofte jobben ut på nettopp å kopiera andre gitaristar og innspelingar. Då er det sannsynlegvis gunstig å ha jobba med denne strategien og ha kopiert andre.

Samtidig er det jo nokon som får jobbar på grunn av at dei skil seg ut og kanskje har ei ”*eiga stemme*”. Uansett trur eg at ein kan seia at denne strategien er god og nyttig og bør ha ein tydeleg plass i pedagogikken. Så er det opp til kvar enkelt om ein ønskjer å nytta denne tilnærminga eller om ein tidleg har ein bevisstheit kring dette slik *Oscar* har, og ikkje ønskjer å kopiera andre sine soloar som ein hovudstrategi.

Oppsummert frå eit *mesonivå* viser funna at det kanskje kan vera eit behov for oss pedagogar å ha større fokus på strategien *plukking* og kanskje introdusera dette for elevar på eit tidleg stadium. Dette kan kanskje vera mulig å gjera dersom ein bryt det ned i små bestanddelar og til dømes presenterer enkle melodiar som elevane skal læra seg ved å høyra på. Ein ser at denne strategien mellom anna bidrar til å utvikla *sound* og *sjangerforståing*.

5.2.2 Motivasjon på eit mesonivå

Under motivasjon på eit mikronivå såg ein tydeleg at alle informantane hadde tydeleg episodar og erfaringar som hadde gitt dei motivasjon til å halda på med spelinga. Ein såg at det mest tydelege var at dei trekte fram det å høyra *kjende muskarar* enten live eller på TV. Ein av informantane trekte også fram *læraren*. Alle episodane innebar at det var ei stor musikalsk oppleving. Samtidig såg ein tydelege teikn på at dette var såkalla *peaks* som var ekstremt viktige for dei og motivasjonen for spelinga. Kva har dette å sei for gitarundervisninga generelt?

Dette er utfordrande å diskutera, fordi som nemnt i teorikapitlet er det veldig individuelt korleis ein oppnår slike *peaks* eller store hendingar som set spor. Samtidig er det ikkje alle som har anlegg for å oppnå det. Uansett er det tydeleg å sjå at gitaristane har fått motivasjon av å sjå profesjonelle spela, anten det var live eller på TV. Samtidig viser intervjuet at dette som regel er noko informantane har oppsøkt sjølv og ikkje noko dei har fått tips eller innspel til frå ein lærar. Har me som gitarpedagogar noko å henta her?

Det vil vera vanskeleg å nå alle elevar og skapa motivasjon hjå alle som kjem for å spela gitar. Likevel trur eg at ein kan henta noko ut frå funna i intervjuet. Dei fortel om episodar som verkeleg gjorde noko med dei og som gjorde at dei beskriv det med sterke ord som ”wow”, ”kick”, ”supermotivasjon” og liknande. Det er tydeleg at det var noko som gav dei meining. Det at det gjev meining er noko Green (2009) viser gjev motivasjon til elevane. Samtidig er det individuelt kva som gjev elevane meining. Green løyser dette mellom anna ved at elevane skal velja musikk sjølv. Av eigen erfaring veit eg at det ofte kjem unge elevar som ikkje har noko ønskjer eller ikkje tør sei kva dei vil spela. Her tenkjer eg at me som pedagogar kan bli betre på å leita etter *nøklar* til kva som gjev eleven meining og dermed kan bidra til auka motivasjon. Av eigen erfaring er det ofte at ein vel noko ein sjølv tenkjer er kjekt, dersom eleven ikkje har noko tydeleg ønskje. Dette har eg erfart kan gå begge vegar. Nokon elevar får skikkeleg *kick* og syntes det er kjempekjekt, medan andre ikkje viser noko interesse. Difor må ein kanskje som pedagog vera flinkare å veksle mellom ulike strategiar, noko Blix (2014) påpeikar. Dette tenkjer eg ikkje berre dreier seg om læringsstrategiar men kanskje noko som ein kan kalla ”*motivasjonsstrategiar*”. Med dette meiner eg å prøva å leita seg fram til kva som motiverer eleven. Dette kan til dømes vera å visa filmar frå internett der ulike gitaristar spelar. Ein kan her variere mellom gitaristar innan ulike sjangrar for å sjå om det er noko eleven lar seg motivere av. Dette kan sjølvstundt vera utfordrande for pedagogen, då dei fleste har sitt spesialfelt eller interessefelt innan gitar. Samtidig må ein som pedagog kanskje sjå forbi dette og prøva ulike tilnærmingar for å sjå om ein finn noko som eleven ”*kickar*” på eller får stor motivasjon av.

Samtidig ser me frå intervjuet at ein av gitaristane fekk skikkeleg motivasjon av ein lærar som var systematisk og viste han gode system på ting. Dette trefte han og han sin læremåte. Eg vil gjenta eit sitat frå innleiinga i oppgåva:

Identifying and teaching what is known to be effective learning strategies is one of the most essential tools for the teacher in order to help students in becoming proficient musicians. (Blix, 2014, s. 98).

Sitatet tar som ein ser for seg læringsstrategiar men eg trur også at ein som pedagog kan ha mykje å henta på det å ha ulike ”*motivasjonsstrategiar*” og bokstaveleg talt fleire strenger å spela på her.

Ut frå intervjuet og det informantane mine snakka om kan dette også diskuterast på makronivå. Difor vil eg ikkje her gå meir inn på dette, men vise til at motivasjon på eit *mesonivå* og *makronivå* går inn i kvarandre.

5.3 Å forstå funna på eit makronivå

Kva har funna mine å seia på det generelle plan og for det musikkpedagogiske feltet? I avsnitta ovanfor har eg forsøkt å belysa kva funna kan ha å seia for gitaristar og for gitarundervisning generelt. Noko av det som eg vidare vil diskutera kunne også passa inn på eit *mesonivå*, men eg vil her forsøka å løfta det vidare opp til eit meir generelt nivå og eg vil belysa kva som kan overførast til liknande praksisar.

5.3.1 Læringsstrategiar på eit makronivå

Under funn på *mikronivå* presenterte eg nokon stikkord kring *øving* som til dømes det å ha eit konkret *mål*. *Merksemd* og *konsentrasjon* var to andre stikkord ein kan knyta til *øvinga*. Når informantane vart spurde om korleis dei øver i dag, svarte dei fleste at dei øver mest på konkrete ting til ein jobb dei skal gjera. Det kan vera ein spesiell teknikk dei har bruk for eller det å leita etter nye lydar. *Oscar* fortalte at han nyleg hadde ein gitartime med Wayne Krantz, ein verdskjent jazzgitarist. Her fekk han det han i intervjuet framstilte som ei aha-oppleving når det gjeld *øving*. Han forklarte til Krantz at han var lei si eiga speling og trengte noko nytt. Krantz sa då til han at han skulle prøva å øva som om nokon hører på. Til dømes nokre musikalske førebilete du har stor respekt for. Sjølv seier *Oscar* at dette i ettertid har revolusjonert *øvinga* hans og at han ikkje forstår heilt kvifor han ikkje har tenkt på det før.

Samtidig seier han at dette er kanskje ein måte å øva på som krevjar at ein er komen på eit visst nivå eller til dømes har vore gjennom skalaøving, teknikkar osv. Dette er interessant å drøfta. Kan det vera mange som kan nytta denne *øvinga*? Er dette noko ein bør ha meir fokus på i gitarundervisning eller i musikkundervisning generelt? *Oscar* uttaler at denne *øvinga* er noko han merkar kjem ut i ein live-situasjon, i motsetnad til ein del av *øvinga* han har gjort tidligare. Det kan jo høyrest banalt enkelt ut, men samtidig veldig lurt. Dersom ein ser for seg eit publikum eller ein musikalsk helt som hører på, vil ein nok øva og spela på ein annan

måte på øvinga. Samstundes kan ein nytta øvinga til noko spesifikt. Til dømes å øva på ein bestemt skala og improvisera med basis i denne skalaen, som *Oscar* fortel i intervjuet.

Dette er noko eg trur at mange kan ha nytte av og at me som pedagogar kan vera flinkare til å trekkja inn i undervisninga. Det vil kanskje vera vanskelig å nå inn til alle med denne tilnærminga, men eg trur absolutt det er ein strategi som er verdt å prøva meir ut. Det å setja både øvinga og eventuelt gitartimen nærare opp mot ein "livesituasjon". Dersom elevane får eit stykke dei skal framføra på timen eller for dei andre elevane, vil dei ha eit konkret mål å øva til. Dette var som nemnt noko Røe (2014) fann ut at gav auka motivasjon. Samtidig vil det kanskje gje ei auka meistringsfølelse dersom ein klarar å framføra eit stykke på timen. Kan me som pedagogar bli flinkare til å skapa slike "livesituasjonar" på timane? Vil det vera hensiktsmessig å prøva å selgja inn til elevane at du skal prøva å øva som om nokon høyrer på deg? Det er vanskeleg å koma med noko godt svar på dette. Samtidig er dette ein strategi og noko som kan vera eit nyttig verktøy for nokre elevar. Som Blix (2014) sitt sitat i innleiingskapittelet viser, er det viktig med fleire strategiar og at elevane har tilgang til og kunnskap om fleire strategiar. Dette er også ein strategi eg ikkje har funne noko om i litteraturen eg har presentert i oppgåva.

I intervjuet nemner alle informantane at dei har lært ting av vener, familie eller liknande. Det er dette Green (2002, s. 78) kallar *peers* (ofte vener eller søsken). Gruppelæring slik ho definerer det er eit resultat av *peer-interaction* (altså likesinna i ei gruppe) der det ikkje er noko eksplisitt undervisning. Eit døme på dette er i sitatet i det førre kapitlet der *Dag* snakkar om samspel. Han snakkar om det å finna sin plass i eit komp og vita kva plass gitaren har. Han trekkjer fram det å vera til stades i musikken og å bruka øyra og at det då vil koma naturleg på plass. Her ligg det implisitt ein form for læring utan at han nemner det konkret. Ein lærer seg å finna sin plass ved å spela ilag med andre og å *lytta* aktivt. Dette gjenspeglar seg også i det *Lars* uttaler om å spela ilag med nokon. Han trekkjer fram det å spela ilag med nokon som er betre enn han sjølv på til dømes eit område som *time*. Dette er ein form for *peer-interaction*. Det er ikkje nokon eksplisitt undervisning, men det er relativt klart at det i ein slik situasjon går føre seg læring. *Lars* snakkar her om at han fekk eit kick av å spela med ein skikkeleg bra trommis. Han trekkjer fram at ein også lærer av å spela med metronom, men at det var i ein slik samspelsituasjon han verkeleg lærte noko. Det å spela saman med nokon som er betre enn ein sjølv er ein læringsstrategi. Dette er ein vanleg tankegang i ulike idrettar også. Spel fotball med nokon som er betre enn deg. Tren ilag med nokon som er betre enn deg

på enkelte ting. Spel ilag med musikarar som er betre enn deg sjølv. Dette er ein viktig læringsstrategi som har stor betydning og som kan overførast til andre instrumentgrupper.

Vil dette vera ”*nedbrytande*” for den som er på det høgste nivået? Eg trur ikkje dette vil vera noko problem dersom ikkje forskjellen er svært stor. Dersom forskjellen er stor kan det fort vera demotiverande for den som er på det høgste nivået og ein vil kanskje ikkje dra nytte av kvarandre. I ein samspelsetting vil det nok alltid vera forskjell i nivå og nokon er kanskje betre på ein spesifikk ting enn dei andre. Dermed vil det vera gode læringsforhold og ein kan læra av kvarandre. Utan at det nødvendigvis vil vera ein bevisst strategi. Det ideelle her vil jo vera ein situasjon der ein kan læra ulike ting av kvarandre. Oppsummert av *Lars*.

L133: Det å spille med folk som er bedre på, ja for eksempel på time da. Da lærer man jo mye mer av det.

Dette kan nok vera både ein *bevisst* og *ubevisst* strategi og i slike situasjonar er det nok ikkje alltid like tydeleg at læring går føre seg. Men ifølge Green (2002) er akkurat dette eit kjenneteikn ved *peer-interaction*.

5.3.2 Motivasjon på eit makronivå

Som nemnt på *mikronivå* har informantane tydelege og store hendingar som har gitt dei motivasjon til å halda på. Funna i intervjuet tyder på at dette har vore avgjerande for dei. Informantane har også blitt svært dyktige utøvarar og lever av å spela instrumentet sitt. Det er ikkje gitt at alle opplever slike store hendingar som motiverer, så difor trur eg at det er viktig for pedagogar å ha kjennskap til ulike strategiar som kan vera med å bidra til motivasjon. Dette diskuterte eg også under mesonivå, men vil no følgja det vidare opp. I episodane informantane trekkjer fram er det ofte ei oppleving der dei har høyrte nokon proffe musikarar spela enten live eller gjennom eit medium. Er dette noko ein kan prøva å trekkja meir inn i undervisninga? Til dømes å arrangera konsertar med dyktige musikarar? Kanskje kan ein på denne måten skapa ei oppleving og klara å inspirera nokon. Samtidig ser ein som nemnt i kapittel 2 at ikkje alle individ har like føresetnader for å oppnå det. Ting som personlegdom, openheit og fleksibilitet spelar inn. Likevel trur eg det kan vera nyttig å tenkja på korleis ein kan trekkja inn noko ”*nytt*” i undervisninga som kan vera med å motivera eleven til å øva heima.

Det er jo også eit paradoks at berre ein av informantane trekte fram ein lærar som verkeleg hadde motivert han. Kvifor er det slik? Som lærar trur eg det er spesielt viktig å tenkja på

repertoar og prøva å nå inn til elevane med noko dei verkeleg har lyst til å spela. Dette er også eit funn Røe (2014) har i intervju med elevane. Val av repertoar er viktig for motivasjon.

Kva andre ting kan vera med å motivera dersom ein ikkje har ei så stor oppleving eller hending som skapar motivasjon? I masteravhandlinga til Røe (2014) ser ho på kva som motiverar elevane til eigenøving på instrumentet. I intervju med elevane kom det mellom anna fram at *meistring* var ein ting som var viktig for motivasjonen. Korleis ein som pedagog kan bidra til *meistring* er utfordrande. Her er det mange ting ein kan trekkja inn. Til dømes kan det vera viktig å plukka ut musikk eller jobba med ting som er på eit passeleg nivå som gjer at det både er utfordrande men samtidig mulig å meistra. Elevane i oppgåva til Røe uttalte følgjande: *"Stykkene måtte være passe utfordrende, - ikke for lett og ikke for vanskelig, for å opprettholde en tro på egen mestring."* (Røe, 2014, s. 43). Dette kan ein kjenna igjen frå intervju der Lars snakka om at han fekk auka motivasjon av å oppleva det å meistra noko på ein konsert. Han øvde mykje før konserten for at alt skulle vera bra og gjennomtenkt. Dette gav han mykje motivasjon og kick. Han var opptatt av å skapa slike kick for seg sjølv. Ein måte å gje elevane meir *meistring* vil kanskje vera å skapa fleire *"livesituasjonar"* på timane, som nemnt under læringsstrategiar på makronivå.

Røe (2014) skriv i si avhandling om ein trommis i eit korps som opplevde *meistring* ved å kunna det han skulle på øvingane, men at han vart demotivert av at andre i korpset ikkje kunne det dei skulle. Dermed fekk han ikkje vist det han hadde øvd på og opplevd *meistring* ved å få presentert det han kunne. Røe trekkjer samtidig fram at det å få tilbakemeldingar frå lærarar og andre som betydingsfullt for motivasjonen for eigenøving. Ein annan ting som viser seg i denne studien er at det å ha eit konkret mål er viktig for motivasjonen. Dette er noko mine informantar også snakkar ein del om. Særleg når dei skal setja ord på kva dei meiner er *"riktig"* måte å øva på som presentert tidligare. I oppgåva støttar Røe seg til teoretikaren McPherson som også framhevar betydinga av å setja seg mål. I teorien til McPherson ser han også på strategiar for å nå desse måla og betydinga av å kunne bryta ned mål som er langsiktige til delmål, eller velja mindre grad av utfordring.

Ein annan ting elevane i Røe (2014) sin studie opplevde som viktig for motivasjonen, var kunnskap om øving. *"Elevene uttrykte tydelig betydningen av hovedinstrumentlærers konkrete tips og råd for egenøvingen."* (Røe, 2014, s. 45). Er me som pedagogar flinke nok til å gje tips for eigenøvinga? Eg kan berre snakka for min eigen del og gjennom eigen erfaring. Men mi erfaring er at dette er noko eg sjølv kan bli betre på og som eg heller ikkje har

opplevd så mange pedagogar ta tak i. Stiller me spørsmål som: Korleis øver du? Kva gjer du når du øver? Har du nokon rutine på øvinga di? Kva strategiar brukar du? Her ser me svart på kvitt at elevane i oppgåva til Røe tydeleg gjev uttrykk for at det har ei viktig betydning å få tips om eigenøvinga. Dette er viktig for å skapa motivasjon hjå eleven. Dersom elevane får hjelp til å planlegga ein strategi som kan passa til det aktuelle stykket, kan elevane i større grad meistra eigenøvinga og dermed lykkast med dette. Dette gjeld ikkje berre for auka motivasjon, men i samarbeid med læraren vil eleven etterkvart utvikla større sjølvstendighet i forhold til strategiar og kunnskap om øving (Røe, 2014).

Oppsummert på eit *makronivå* er det fleire punkt som kan belysast. Det å *øva* som om nokon høyrer på er eit viktig funn å trekkja fram. Dette skil seg litt ut i intervjuet. Kan ein skapa fleire "livesituasjonar" på timane? Er dette noko som kan gje elevane større *meistringsfølelse* og dermed bidra til auka motivasjon for eigenøving? Dette kan vera noko som kan vera aktuelt å sjå på vidare, dersom ein skulle gå vidare med nokon av funna. Samtidig har eg diskutert kva som kan påverka motivasjon etter å ha høyrte informantane sine historier om kva som skapte motivasjon hjå dei.

5.4 Informantane sitt språk om eigen læring

Det at eg har to informantar som har gått utøvande linje på høgskule og to som er autodidakt var noko eg tenkte ganske tidleg at ville gjera studien meir interessant. Samtidig gjer dette at ein kanskje har nokon forventningar om kva ein vil gjera av funn. Det er viktig å prøva å sjå bort frå dette og presentera data slik som det var i intervjuet utan ei forforståing. Samtidig vil eg presisera at dette er mi tolking av korleis informantane snakka og ordla seg i intervjuet. Dette brukar eg som grunnlag for å sjå om ein kan finna nokre trekk. Dette vil i hovudsak vera mine drøftingar men eg vil prøva å trekkja inn relevant teori.

Det som kanskje kjem mest tydeleg fram er måten informantane snakkar på. Det kjem relativt tydeleg fram at dei to som har ei formell høgskuleutdanning har ei teoretisk tilnærming og har behov for å vita kva dei gjer reint teoretisk. Utdrag frå intervjuet viser litt av denne måten å tenkja på.

L88: "Altså men jeg.. jeg tror jeg.. jeg trengte sånn der å vite ting. Jeg trengte liksom å skjønne, "hva i all verden er dette for noe", "hvordan gjør man det"."

O19: "Pluss at det fantes liksom noenting.. du kunne lære deg et system. Jeg er jo liksom sånn i huet mitt at jeg digger at ting går opp da."

Sitata ovanfor viser tydeleg at dei har eit behov for å kunna teorien rundt spelinga si. Dette ser ein også igjen i studien til K. G. Johansson (2002). Han beskriv følgjande:

Formal training, here defined as music college or corresponding, did not seem to make much difference for the players in the study, except for their attitude towards style and the language that they used when describing music. The informants' skills seem to have been learned in other contexts – namely, by playing different genres by ear, inside institutions or outside of them. (K. G. Johansson, 2002, s. 216).

Begge dei to informantane med formell høgskuleutdanning angir å ha øvd systematisk og har klare tankar kring øving og læringsstrategiar. Dei angir eit behov for å vita kva dei gjer reint teoretisk og dei gjev og uttrykk for at dei likar godt system og at ”ting går opp”. Utan å trekkja konklusjonar kan det virka som det har litt med korleis ein er som mennesketype. Green (2002, 2008) beskriver to læringspraksisar i hennar forskning: ”Unconscious” og ”conscious”. Dette kan oversetjast til ubevisst og bevisst. Det kan virka som om nokon av informantane er meir bevisst si eiga læring og kva dei vil læra. Samtidig kjem det også fram at nokon av informantane snakkar om noko dei gjer som dei ikkje nødvendigvis ser på som øving. Men dersom ein ”bryt” det ned litt, kan ein sjå at det kanskje er ein god læringsstrategi dei brukte, men som blir brukt ubevisst.

Gjennom intervjuet kan det virka som om dei to som er autodidakt ikkje har same behovet for å nødvendigvis vita kva alt er reint teoretisk. Ein av informantane uttaler følgjande som viser noko av dette.

V42: ”Altså, eg kan skalaene.. men eg veit ikkje kva dei heiter.. Og eg kan gjera.. men eg veit ikkje.. ”oi, no gjorde eg mixolydisk..”, har ikkje peiling..”

V66: ”Det har berre liksom blitt sånn.. På grunn av gehøret at eg høyrer liksom at no vil eg opp dit, og så går eg opp dit og så... ja.. så eg har aldri analysert sånne ting egentlig så mykje..”

Her ser me at det er ein form for taus kunnskap. Han uttaler at han kan skalaene men veit ikkje kva det er reint teoretisk. Vidare uttaler informanten at han aldri har analysert ting så mykje, noko som viser at han kanskje ikkje har eit behov for å vita alt.

D51: ”Men det er mer ”by accident”, det er ikke noe sånn bevisst. Så jeg skulle ønske av og til når jeg for ånden over meg, så.. hva de sier for noe Kurt Rosenwinkel og de.. men jeg orker ikke. Jeg har ikke tid heller til å ta tak i det. Det er mange som har et sånt system på ting, det har ikke jeg.”

Her uttaler den andre informanten som er autodidakt at han ikkje har eit system på ting.

D46: ”Det var alltid mitt utgangspunkt for improvisasjon. Omvendinger av akkorder, jeg så for meg hvordan en akkord så ut og så tok jeg en tone i – og var jeg usikker så spilte jeg en arpeggio, en A7 eller en A13-9 arpeggio som jeg så hadde en F# over en A –Okei, da er det mange F#’er jeg kan spille.”

D47: ”Ja! Skala - aldri øvd på..”

Samtidig ser ein her at ein av dei som er autodidakt på mange måtar har ei teoretisk tilnærming til improvisasjon. Han uttaler at han tenkjer akkordbasert i staden for skalabasert. Og det er heilt tydeleg gjennom intervjuet at han også har ein stor teoretisk kompetanse, men at han kanskje ikkje er så opptatt av det i måten han snakkar på. Han gjev ikkje like stor uttrykk for at han ”måtte vita” slik som dei to skolerte. Dei uttaler i alle fall meir eksplisitt at dei likar å vita kva som skjer teoretisk og at dei likar system på ting.

Det som er interessant å sjå er korleis dei uttaler seg i intervjuet om det å vera formelt utdanna ved ein høgskule og det å vera autodidakt. Nedanfor snakkar ein informant om at ein må gjennom kyrkjetoneartane og at dette er noko ein må gjennom. Vidare reflekterer han rundt dette.

O68: ”Dette her er vanskelig sant.. fordi.. og det kan det jo hende at du finner ut av litterann nå. Men viss du skal liksom bli sånn skolert på ting, så kanskje det ikke er det.. Men det er ikke... så er spørsmålet da; De gutta som ikke nødvendigvis kan spille liksom over en.. akkord med masse tall.. men at de har liksom.. de har øv... alikevel kommer de seg unna fordi de liksom har øvd på de rikti.. at det bare kommer.. De har øvd på musikk hele tida da.. At de dermed får litt bedre.. at det ligger nærmere og de.. Dette her har jeg faktisk tenkt en del på, og det er sånn i forhold til en del kollegaer for eksempel sånn..”

Her snakkar ein av informantane med formell høgskuleutdanning om at han har reflektert ein del kring det å ha denne bakgrunnen og samanlikna seg med andre kollegaer som i hovudsak er autodidakt. Han snakkar om at til dømes improvisasjon ligg nærare for dei og at dei har øvd på musikk heile tida. Han nemner at det å vera utdanna ofte er eit sikkerheitsnett og at det kan vera hemmande til dømes i ein improvisasjonssituasjon. Det at ein heile tida må spela ”riktig” reint teoretisk. Under er eit sitat der same informant får spørsmål om det kan vera eit hinder å vera formelt utdanna og tenkja på denne måten.

O69: ”Jajaja, helt soleklart..! Så at det er om å gjøre å komme seg over det der, og det vet je.. og det kommer jo an på dagsformen om man er over det eller ei.. Også må man også drite litt i det..”

Dette vert underbygd av den andre informanten med formell høgskuleutdanning.

L89: "Men det er der jeg merker at de gangene jeg har vært mest fornøyd med noe jeg har gjort så har jeg ikke.. så har det bare vært noe som har kommet på en måte. Det har ikke vært noe sånn teoretisk begrunnelse eller.. på et skjema eller.. det har bare vært et eller annet.. så.."

Dei snakkar begge om at dei føler at det å vera formelt utdanna av og til kan føllest som noko som står i vegen for det å laga musikk. Samtidig snakkar dei begge om det som ein sikkerheit. Dette er interessant å sjå. Alle informantane snakkar om det å skapa musikk og at det er det som er det endelege og viktigaste målet. Dei to formelt utdanna informantane snakkar om at dei ofte er mest fornøgd med si eiga speling dersom dei klarar å sleppa litt det *"teoretiske sikkerheitsnettet"*. Samtidig seier *Oscar* at han har reflektert rundt det at dei som er autodidakt kanskje har musikken *"nærare"* på eit vis, sidan dei heile tida har øvd på musikk.

I intervjuet er dette hovudfunnet mitt som skil informantane med formell høgskuleutdanning og informantane som ikkje har det. Det er i hovudsak språket som skil dei mest, og ikkje strategiar dei brukar. Dette var også ein tendens K. G. Johansson (2002) såg i sin studie.

5.5 Samanfatning

I dette kapitlet har eg sett på kva betydning funna har på ulike nivå. Eg har prøvd å forstå funna på eit *mikronivå*, *mesonivå* og *makronivå*. Vidare har eg sett på informantane sitt språk kring si eiga læring. I neste kapittel vil eg avslutta med refleksjonar kring kva oppgåva har tatt for seg og kva eg har gjort av funn.

6. Avsluttande refleksjonar

Eg har gjennom denne studien undersøkt kva læringsstrategiar eit utval av profesjonelle gitaristar har brukt for å utvikla seg på instrumentet sitt. Samtidig har eg forsøkt å finna ut kva som har motivert dei til å øva og halda på med spelinga. Ved å ta i bruk intervju som metode har eg fått innsikt i kva gitaristane trekkjer fram som viktige strategiar for deira utvikling. Studien sine informantar har bidrege med utsegn og informasjon som har lagt grunnlaget for ei interessant drøfting av studien si overordna problemstilling. Studien sitt teoretiske grunnlag har i hovudsak vore teoriar kring uformell læring, modellering og teoriar kring motivasjon.

I dette kapitlet vil eg oppsummera og sjå funna i lys av det eg ville ha svar på i kapittel 1. Her stilte eg nokre spørsmål og presenterte tankar om kva eg ønskte å finna ut gjennom denne studien. Nokon av spørsmåla eg trekte fram i innleiingskapitlet var: Kva er gode læringsstrategiar? Korleis skal ein øva best mogleg? Eg ønskte samtidig å sjå på om gitaristane hadde fellestrekk eller ulikhetar i strategiane dei har nytta.

6.1 Kva fann eg?

Eit tydeleg funn i denne studien er at alle gitaristane har nytta strategien *plukking* i stor grad. Dei snakkar om dette som om det var ein *ubevisst* strategi då dei nytta den, men at dei i ettertid ser det som ein strategi for mellom anna å utvikla *gehøret*, *læra seg nøklar til ulike sjangrar* og å *oppnå eit sound*. Denne strategien var felles for alle informantane men ein skilte seg ut i forhold til bruken av denne. Tre av informantane nytta denne tilnærminga til å plukka *soloar* av andre gitaristar for å utvikla til dømes improvisasjonskompetanse. Den eine informantane ønskte ikkje å bruka denne tilnærminga og var tidleg bevisst ein tanke om å høyra ut som *seg sjølv*.

Når informantane snakkar om øving skil nokon av dei mellom kva dei har gjort sjølv og kva dei meiner er "*rett øving*". Uansett har alle informantane klare tankar om kva god øving bør innehalda. Nokon sentrale funn her er at dei meiner at øvinga skal ha eit klart *mål*. Samtidig er *merksemd* og *konsentrasjon* to andre ord som er viktige. Nokon av informantane trekte fram at øvinga bør ha *variasjon* og innehalda element som kan vera musikalsk *kreativt* utviklande. *Glede* ved øvinga er også noko som vert trekt fram. Eit funn som skil seg ut er å *øva som om nokon høyrer på*, som ein av informantane trekkjer fram i intervjuet. Dette er også eit funn som eg ikkje har lese noko om i litteraturen eg har jobba med.

I problemstillinga ønskte eg å finna ut kva som hadde motivert dei. Her viser funna at alle informantane kan trekkja fram opp til fleire episodar som har betydd mykje for dei og deira utvikling som gitarist. Dei fleste informantane fortel om at det å høyra profesjonelle musikarar spela enten live eller på fjernsyn, var noko som motiverte dei i stor grad. Ein av informantane trekkjer også fram ein lærar som motiverte han mykje. Dei brukar store ord for å beskriva desse opplevingane og dei kan knytast til omgrepet ”*peak experiences*”.

I oppgåva er to av gitaristane utdanna ved høgskule for utøvande utdanning og har ei formell utdanning. Dei to andre gitaristane har ikkje studert ved noko høgskule og har ei meir erfaringsbasert utdanning. Ein ser at det her ikkje er noko tydeleg forskjell i kva strategiar dei presenterer. I hovudsak presenterer dei flest strategiar som ofte blir rekna som uformelle, som til dømes det å plukke frå plater. Hovudforskjellen er mest i språket og korleis dei snakkar om gitar og spelinga.

6.2 Kven har funna mine betydning for?

Funna eg har presentert i oppgåva kan ha betydning på ulike nivå. Dei kan ha betydning for gitaristar, gitarundervisning og musikkundervisning generelt. Det er særleg nyttig å sjå kva verdi funna har for pedagogar. I intervjuet kjem det tydeleg fram at alle informantane har nytta strategiane mest på eigenhand og funne det ut sjølv. Difor har eg i diskusjonskapittelet drøfta om dette er strategiar ein kan prøva å introdusera på eit tidleg tidspunkt for elevane. Som funna viser har dette mellom anna betydning for å utvikla gehør og sjangerforståing. Samtidig har eg diskutert motivasjonsaspektet og tankar kring korleis ein kan løfte dette fram i undervisning. Eg trur at funna kan ha betydning for pedagogar på alle nivå. Samtidig er det ikkje nokon revolusjonerande funn men funn som kan sjåast i lys av tidligare studiar om liknande emne.

6.3 Studiens relevans

Denne studien trur eg er relevant og nyttig fordi den er såpass spesifikk. Den går direkte på gitar og gitarspeling. Samtidig kan den også nå mykje breiare enn berre det spesifikke som gjeld gitar. Det meste kan overførast direkte til andre instrument, særleg i rytmiske sjangrar. I innleiinga nemnte eg også noko om behovet for studiar som går direkte på gitar og dette viser også at det er eit aktuelt tema. Særleg når gitaren blir brukt mykje i skuleundervisning. Denne oppgåva kan bidra til å visa kva som er lurt å ta tak i og kva som kan vera gode strategiar.

6.4 Svakheter ved studien

Nokon potensielle svakheter ved studien er til dømes det at eg har fire informantar. Eg har difor vore forsiktig med å konkludera noko men derimot berre visa til linjer som går igjen. Samtidig er det viktig å ha med seg at dette er mine utveljingar frå intervjuet. Det er eg som har laga dei ulike kategoriane og vidare plukka ut sitat frå intervjuet som eg tenkjer passar. Denne utveljinga har vore krevjande og det er mulig at eg har gløymt eller oversett ting frå intervjuet som hadde vore spanande å sett meir på. Samtidig er det også mine tolkingar av intervjuet og det informantane har sagt. Denne tolkinga grunnar i mi forståing av korleis informantane sjølv oppfattar meininga med sine eigne fråsegn. Det blir då ei omskriven fortetting av informantens eigne synspunkt, slik eg som forskar forstår dei.

Dersom eg skulle gjort studien på nytt ville eg nok ha endra nokre av spørsmåla i intervjuguiden. Dette er noko ein ser etterkvart som ein jobbar med oppgåva og gjer endringar på problemstillinga undervegs. Etter å ha jobba såpass lenge med oppgåva hadde ein kanskje klart å spissa spørsmåla meir. Samtidig er jo intervjuet det første som skjer og eg ønskte jo også at det skulle vera ganske opent for informantane å fortelja fritt. I ei slik stor oppgåve går ein ofte i gang med ein klar tanke om korleis oppgåva skal bli, men dette endrar seg naturleg nok undervegs. Grunnen til dette kan til dømes vera at ei ein gjennom intervjuet ser ting som ein ikkje tenkte på i byrjinga og som gjer at ein endrar litt "kurs" i oppgåva.

6.5 Kva har eg lært av studien?

Etter å ha jobba med denne oppgåva i eit år sit eg igjen med ein del tankar kring arbeidet. Eg har lært mykje av å jobba på denne måten og det å jobba så intensivt med dette temaet. Som nemnt i innleiinga er det eit tema eg har reflektert ein del rundt sjølv og det har vore svært spanande å diskutera dette med informantane mine. Eg har lært mykje gjennom intervjuet og arbeidet med oppgåva som eg kan ha nytte av vidare og som eg håpar andre pedagogar kan ha nytte av. Informantane har snakka om ulike læringsstrategiar og eg har prøvd å framstilla desse i oppgåva. Eg kjenner sjølv at eg har fleire verktøy å ta i bruk i undervisning og dette gjer at oppgåva har bidrege til at eg sjølv har blitt ein betre pedagog. Kanskje særleg det at ein blir meir bevisst på ulike læringsstrategiar og at ein har reflektert meir rundt tema som til dømes kva *god øving* er. Samtidig har det å snakka med desse gitaristane gjort meg merksam på at dei alle har nokon veldig tydelege episodar som har gjort dei motiverte til å spela og øva. Dette er i for seg ikkje overraskande, men det gjer meg merksam på at dette er noko som er viktig å ha med seg som pedagog. Er det mulig at ein som pedagog kan bidra til at elevane

får slike opplevingar? Ein ser gjennom intervjuet at informantane trekkjer fram episodar som kanskje har vore avgjerande for heile karrieren deira.

6.6 Korleis kan ein byggja vidare på denne studien?

Dersom ein skal byggja vidare på denne studien ville det vore spanande å hatt fleire informantar for å sjå om ein hadde sett same linjene som ein ser i denne studien. Dessutan ville ein nok sannsynlegvis kanskje ha sett andre læringsstrategiar, i tillegg til dei eg har presentert. Det kunne kanskje vore interessant å ha gjort ei anna vinkling på studien enn det eg har gjort. I intervjuet har informantane snakka mykje om si "*gitarhistorie*", men ein kunne til dømes ha spurt kva dei tenkjer er ein god læringsstrategi. Samtidig kunne ein spurt korleis dei no tenkjer at dei skulle lært seg ting, viss dei skulle starta på nytt med all kunnskapen dei no innehar. Det trur eg kunne vore spanande.

Samtidig vil det vera interessant å sjå vidare på eit av funna som eg diskuterte i kapittel fem, nemleg det å *øva som om nokon høyrer på*. Det er vanskeleg å koma med nokon konkret plan eller forslag til korleis ein skal integrera det i undervisning. Som nemnt i diskusjonskapittelet er det ikkje sikkert at det er ein god strategi før ein er komen til eit visst nivå.

Litteraturliste

- Balsnes, A.H. (2009). *Å lære i kor : Belcanto som praksisfellesskap*. (Akademisk avhandling (ph.d.)), Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Bandura, A. (1977). *Social learning theory*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall.
- Bandura, A. (1986). *Social foundations of thought and action : a social cognitive theory*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall.
- Beaumont, W.L. (2015). *Bringing it all together: Formal and informal learning in a university guitar class*. (Doctor of Musical Arts), Boston University.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blix, H.S. (2014). Learning strategies in ear training. *NMH-publikasjoner; 2013:10*, 97-115.
- Bråten, I. (2002). Selvregulert læring i sosialt-kognitivt perspektiv (s. s. 164-193). Oslo: Cappelen akademisk forl., cop. 2002.
- Christophersen, C. (2011). Interesser, nærhet og brudd : om å forske på egen musikkpedagogisk kultur (s. 31-42). Oslo: Norges musikkhøgskole, 2011.
- Christophersen, C. (red.). (2010). "*Forskningsetiske refleksjoner*". Flyt og form. Forskningstekster fra det musikkpedagogiske fagfeltet: Bergen: Høgskolen i Bergen.
- Everett, E.L. & Furseth, I. (2012). *Masteroppgaven : hvordan begynne - og fullføre* (2 utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Finnegan, R. (1989). *The hidden musicians : music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Folkestad, G. (2006). Formal and Informal Learning Situations or Practices vs Formal and Informal Ways of Learning. *British Journal of Music Education*, 23(2), 135-145. doi:10.1017/S0265051706006887
- Fostås, O. (2002). *Instrumentalundervisning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gaunt, H. & Hallam, S. (2011). Individuality in the learning of musical. *Oxford Handbook of Music Psychology*, 274.
- Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn : A Way Ahead for Music Education*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd.

Green, L. (2009). *Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy*. Ashgate Publishing, Ltd.

Hanken, I.M. (2007). Studentevaluering av individuell hovedinstrumentundervisning : en case-studie av en høyere musikkutdanningsinstitusjon: Norges musikkhøgskole.

Imsen, G. (2006). *Elevens verden: indføring i pædagogisk psykologi*. Oslo: Gyldendal.

Johansen, G.G. (2013). *Å øve på improvisasjon. Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse*. (Doktoravhandling), Norges musikkhøgskole, Oslo.

Johansson, K.-G. (2004). What chord was that? A study of strategies among ear players in rock music. *Research Studies in Music Education*, 23(1), 94-101.

Johansson, K.G. (2002). *Can you hear what they're playing? A study of strategies among ear players in rock music*. (Doctoral thesis), Luleå: Luleå tekniska universitet, Luleå.

Jørgensen, H. (2011). *Undervisning i øving : en innføring for sang- og instrumentallærere*. Oslo: Norsk musikkforlag.

Kalvatn, A.B. (2012). *Øving i instrumentalundervisning*. (Masteroppgåve), Universitetet i Oslo.

Karlsen, S. & Väkevä, L. (2012). *Future prospects for music education : corroborating informal learning pedagogy*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ.

Kaufmann, G., Kaufmann, A. (2009). *Psykologi i organisasjon og ledelse*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

Kleiven, S.W.Ø. (2016). *It's about time. Om sangere og øving på rytmiske områder*. (Masteroppgave), Norges musikkhøgskole.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.

Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T.M. & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg., 2. oppl. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.

Kvale, S. & Nielsen, K. (1999). *Mesterlære : læring som sosial praksis*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

Leksikon, S.N. (2009). frå <https://snl.no/profesjonell>

Maslow, A.H. (1959). Cognition of being in the peak experiences. *The Journal of Genetic Psychology*, 94(1), 43-66.

Mossige, M. (2012). Hva er læringsstrategier? , frå http://www.skripesenteret.no/uploads/files/NyGIV_PDF/Hva%20er%20læringsstrategier.pdf

Nerland, M. (2004). Instrumentalundervisning som kulturell praksis : en diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning (Vol. 2004:1). Oslo: Norges musikkhøgskole.

NESH. (2016). Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi. Henta 08.11, 2017, frå https://www.etikkom.no/globalassets/documents/publikasjoner-som-pdf/60125_fek_retningslinjer_nesh_digital.pdf

Olsen, J.S. (2014). *Strategisk læring i ein muskar si utvikling*. (Masteroppgåve), Høgskulen Stord/Haugesund.

Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg. utg.). Oslo: Universitetsforl.

Ryen, A. (2002). *Det kvalitative intervjuet : fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.

Røe, A. (2014). *Hovedinstrumentet, musikken og meg : motivasjon for øving*. (Masteroppgåve), Høgskolen i Hedmark.

Tranøy, H. (2013). *Meistergitaristen*. (Masteroppgåve), Høgskolen i Bergen.

Utdanningsdirektoratet. (2006). frå <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/veiledning-til-lp/fremmedsprak---veiledning-til-lareplanen/idebank/laringsstrategier/>

Whaley, J., Sloboda, J. & Gabrielsson, A. (2011). Peak experiences in music *Oxford Handbook of Music Psychology* (s. 452-461). New York: Oxford University Press.

Appendiks

Vedlegg 1: Intervjuguide

Intervjuguide:

Bakgrunn

1. Kven er du? Kan du fortelja litt om din musikalske bakgrunn?
2. Har du studert musikk tidligare, evt. kor/kva? (vgs, høgare musikkutdanning)
3. Har du gått til undervisning? Kva har eventuelt det betydd for eigen utvikling?

Generelt om øving

4. Kva tenkjer du om øving? Korleis vil du definera øving?
5. Korleis har du gått fram for å øva/bli god på instrumentet ditt? Dersom du er sjølv lært, kva har det innebåre for deg?
6. Kan du fortelja om nokon spesielle opplevingar eller situasjonar som har motivert deg til å øva ekstra mykje?
7. Kva er viktige fokus for deg som utøvar/ kva øver du på?
8. Kan du huska nokon episodar gjennom øving der du følte at du tok store steg som utøvar? Eit slags gjennombrøt?
9. Har du nokon "gitarheltar" som du har lytta mykje på og som har motivert deg til å øva? Har du plukka mange triks frå dei?
10. Korleis øver du i dag? Har du ein plan for øvingane?

Spesifikke felt innan øving

11. Kva er god timing, og kva vil det seia for deg å ha god time?

12. Korleis har du øvd på dette?

13. Korleis har du jobba med å utvikla gehøret ditt?

Meir generelle spørsmål

14. Kor mykje er talent og kor mykje er øving? Talent for øving?

15. Har du undervist nokon?

16. Evt noko du vil leggja til?

Forespørsel om deltaking i forskningsprosjekt

Arbeidstittel: "Profesjonelle gitaristars øvingsrutiner"

Bakgrunn og form

Masteroppgåva vil ta for seg øvingsrutiner for freelance-gitaristar som er profesjonelle (utøvande) i dag. Dette vil eg sjå på for å finna likhetar/ulikhetar i øvingspraksis for å kunne belysa kva som er effektive og gode øvingsrutiner for å utvikla seg som gitarist. Arbeidstittel: "Profesjonelle gitaristars øvingsrutiner". Denne masteroppgåva vil bli skriven ved Høgskulen i Bergen.

Informantane er alle profesjonelle utøvande gitaristar og difor er du spurt om å delta i denne studien.

Kva inneberer deltaking i studien?

Datainnsamling vil foregå gjennom intervju. Planen er ca 1-2 timars intervju per deltakar. Opplysningane som hentast inn vil handle om øving og musikalsk utvikling i hovudsak. Data vil bli registrert på lydopptakar og notater.

Kva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysningar vil bli behandla konfidensielt. Kun student og vegleiar vil ha tilgang til opplysningane. Innsamla data vil bli lagra på Høgskulen i Bergen sin forskingsservar og lydfilane vil bli sletta ved prosjektslutt.

Sjølv om oppgåva vil anomynisera informantane kan det evt vera mulig for folk i musikarmiljøet å kjenna igjen informantar, då dette miljøet er relativt lite. Dette har eg opplyst NSD (norsk senter for forskningsdata) som som gav følgande respons:

”Det oppgis i informasjonsskrivet at utvalget kanskje kan kjennes igjen i oppgaven. Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte til dette. Vi anbefaler at deltakerne gis anledning til å lese igjennom egne opplysninger og godkjenne disse før publisering.”

Prosjektet skal etter planen avsluttast innan 01.12.2017.

Frivillig deltaking

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekkja ditt samtykke utan å oppgje nokon grunn. Dersom du trekk deg, vil alle opplysningar om deg bli anonymisert.

Dersom du har spørsmål til studien, ta kontakt med Henning Hodne Mjanger, tlf: 97174667. Vegleiar Felicity Katharine Rinde tlf: 98640155.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, NSD - Norsk senter for forskningsdata AS.

Samtykke til deltakelse i studien

Eg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta

(Signert av prosjektdeltakar, dato)

Vedlegg 3: Søknadssvar frå NSD



Catharina Christophersen
Avdeling for lærerutdanning Høgskolen i Bergen
Postboks 7030
5020 BERGEN

Vår dato: 23.08.2016

Vår ref: 49323 / 3 / AGL

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 28.07.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

<i>49323</i>	<i>Profesjonelle gitaristers øvingsrutiner</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Høgskolen i Bergen, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Catharina Christophersen</i>
<i>Student</i>	<i>Henning Hodne Mjanger</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 01.12.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Kjersti Haugstvedt

Audun Løvlie

Kontaktperson: Audun Løvlie tlf: 55 58 23 07

Vedlegg: Prosjektvurdering

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Kopi: Henning Hodne Mjanger Henning.Hodne.Mjanger@stud.hib.no



Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 49323

Utvalget informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskrivet er godt utformet, men det må komme tydelig fram at alle personopplysninger vil slettes, at datamaterialet vil anonymiseres ved prosjektslutt.

Det oppgis i informasjonsskrivet at utvalget kanskje kan kjennes igjen i oppgaven. Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte til dette. Vi anbefaler at deltakerne gis anledning til å lese igjennom egne opplysninger og godkjenne disse før publisering.

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Høgskolen i Bergen sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på privat pc/mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

Forventet prosjektslutt er 01.12.2017. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)
- slette lydopptak