

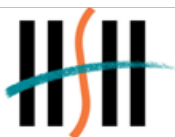
Strategisk læring i ein musikas si utvikling



**Eit studium av eiga instrumentalutvikling med
utgangspunkt i Matt Schofield sitt gitarspel**

Jonas Selås Olsen

Masteroppgåve IKT i læring, musikkfagleg profil



Høgskulen Stord/Haugesund

våren 2014

"You are what you listen to. Your ears are your most important piece of equipment as a musician." (Intervju Matt Schofield, s. 3)



Matt Schofield Band, live i Amsterdam, november 2013 (eige bilete)

Samandrag

Denne masteravhandlinga tek føre seg mi eiga strategiske læring knytt til ein studie av gitaristen Matt Schofield. Studien har eit etnografisk og auto-etnografisk perspektiv og bygger på teoriar om strategisk læring, imitasjon, uformell læring og modellæring.

Gjennom bruk av metodar som planking, imitasjon og transkripsjon har eg analysert og lært meg ein del av musikken til Schofield. Eg ser på kva som særpregar han som gitarist og kvifor han framstår som eit føredøme for meg. Eigen øving er dokumentert gjennom loggar som er grunnlag for analyse og refleksjon over min læringsprosess. Slik har eg funne ut kva som karakteriserer mi strategiske læring.

Eg nyttar meg av lærings-, studie- og metakognitive strategiar. Læringsstrategiane kan delast inn i utveljings-, organiserings- og integreringsstrategiar som eg finn at alle er tilstades både på eit heilskaps- og detaljnivå. Heilskapsnivået er å sette 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. Mine metakognitive strategiar styrer bruken av lærings- og studiestrategiane.

Eg finn at øvingsarbeidet går inn i ei fast form og ein mal som eg held meg til i det vidare arbeidet. Strategibruken går frå å vera medviten til å verta automatisert og eg 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 det siste kapitlet freistar eg å fokusere på forbetningspunkt både i høve framtidig øvingspraksis og -vanar, og mi framtidige undervisning som instrumentalpedagog.

Føreord

Gitarspelet og musikken til Matt Schofield har lenge vore og er ei stor inspirasjonskjelde for meg som gitarist. Då eg skulle velje tema for masteroppgåva var det naturleg for meg å nytte høvet til å studere han litt ekstra. Mitt virke som musikal og musikkpedagog fekk meg til å gå inn på læringsaspektet ved ein slik studie.

Vegen mot målet har vore lang, men no er den over. Det har vore ein spanandes og lærerik prosess, sjølv om det også har vore tungt til tider.

Tusen takk til

pappa og mamma for støtte og hjelp på vegen.

tante Tove og onkel Tore for støtte og ei seng og god mat når det trengtes.

Takk til mine medstudentar Wenche Bruun Lien og Helge Haaland for faglege diskusjonar, innspel og idear, speling og anna moro.

Takk til sjefen min, Anne Lene Ø. Jordåen, for forståing, godvilje og tilrettelegging.

Takk til Knut Heggdal for vikariering når det trengtest, for gode samtalar og kaffi.

Sist, men ikkje minst - tusen takk til retteleiaren min, Professor Magne Espeland, for inspirerande og motiverande rettleiing, og for å ha losa meg igjennom dette.

Jonas Selås Olsen

Stord, 31. mai 2014

Innhald

Samandrag	3
Føreord.....	4
Innhald	5
Notedømer	7
1 Innleiing.....	8
1.1 Bakgrunn, tema og formål	8
1.1.1 <i>Eigen bakgrunn og praksis</i>	11
1.1.2 <i>Tema, formål og verktøy</i>	12
1.2 Problemstillingar.....	13
1.2.1 <i>Kva karakteriserer mi strategiske læring knytt til studiet av Matt Schofield?</i> 14	
1.2.2 <i>Korleis vert læreprosessen påverka av konteksten han inngår i?</i>	14
1.3 Kva er gjort?	15
2 Teori	16
2.1 Teoriar om musikalsk læring	16
2.2 Strategisk læring	16
2.3 Bandura sin læringsteori – modelllæring og imitasjon	18
2.4 Lucy Green – Formell og uformell læring.....	19
2.5 ”Planking” – imitasjon og transkribering	20
2.6 Improvisasjon	21
2.7 Jazztradisjon og læring gjennom modellar	22
3 Metode.....	25
3.1 Kvalitativ metode – eit oversyn	25
3.2 Mitt val av metode - Etnografi.....	26
3.3 Kvifor etnografi og kvalitativ metode?.....	28
3.4 Kvalitativt forskingsintervju	29
3.5 Mogelegheiter, avgrensingar og utfordringar	30
3.5.1 <i>Validitet og reliabilitet</i>	30
3.5.2 <i>Transkripsjonsproblematikk og problem knytt til den musikalske analysen</i> ...	32
3.5.3 <i>Om å skrive logg</i>	34

3.6	Framgangsmåte – Datainnsamling	34
3.6.1	<i>Planlegging av eiga øving og læring</i>	34
3.7	Gjennomføring.....	36
3.7.1	<i>Læringsstrategi for innøving av låtar</i>	38
3.7.2	<i>Refleksjon</i>	39
3.7.3	<i>Analyse</i>	39
4	Presentasjon av Matt Schofield	41
4.1	Mitt fyrste møte med Matt Schofield.....	41
4.2	Biografisk omtale av Matt Schofield.....	41
4.3	Eit fagleg fokus.....	44
4.3.1	<i>Kva særpregar gitaristen Matt Schofield som muskar?</i>	44
4.3.2	<i>Kvifor framstår dette særpreget som eit føredøme for meg som muskar?</i>	45
4.4	Analyse av musikaren Matt Schofield og musikken hans	45
4.4.1	<i>Lytting</i>	45
4.4.2	<i>Melodiske kjenneteikn</i>	46
4.4.3	<i>Rytmske kjenneteikn</i>	49
4.4.4	<i>Tekniske kjenneteikn</i>	50
4.4.5	<i>Verkemiddel:</i>	51
4.4.6	<i>Sound:</i>	51
5	Funn	55
5.1	Introduksjon.....	55
5.2	Logganalyse – kva har eg funne?	56
	<i>A – Læringsstrategiar på ulike nivå</i>	56
	<i>B – Eg utviklar ein mal for øving</i>	60
	<i>C – Eg set øvingsstoffet inn i ein musikalsk kontekst</i>	63
	<i>D – Eg deler opp og kroppsleggjer øvingsstoffet</i>	67
	<i>E – Fysisk og mental førebuing</i>	72
	<i>F – Rammvilkår – stad, rom, verkty, utstyr og tid</i>	79
	<i>G – Mål og mål, fru Blom</i>	82
	<i>H – Digitale verkty</i>	86

6 Oppsummerande drøfting.....89

6.1 Mine viktigaste funn	89
6.2 Kva kunne vore annleis og betre:	93
6.3 Kva har funna å seia for mine øvingsvanar og øvingsstrategiar i framtida?	95
6.4 Kva har det å seia for mi eiga undervisning som instrumentalpedagog?	96
6.5 Avsluttande kommentarar	100

Litteraturliste:..... 101

Vedlegg..... 108

Mitt innsamla datamateriale	108
Lyttecd med lyddøme	108
Utdrag transkripsjon – Stranger Blues.....	109

Notedømer

NOTEDØME 1: NOTASJON AV MOVE ALONG - UTANFOR <i>BLUE BOX</i>	47
NOTEDØME 2: WHAT I WANNA HEAR - BRUK AV AKKORDTONAR OG SEKVENSERING.....	48
NOTEDØME 3: NOTASJON WHAT I WANNA HEAR - INNSLAG AV POLYRYTMIKK – 3 MOT 2.....	49
NOTEDØME 4: NOTASJON WHAT I WANNA HEAR - EVEN OVER SHUFFLE KOMP	50

1 Innleiing

Utgangspunktet for masteroppgåva mi er eiga interesse for gitarspel, og ønsket om å kunne utvikle meg vidare som musikal, gitarist og musikkpedagog. Innanfor musikk og andre kunstfag er det tradisjon for å studera andre kunstnarar, for å lære av dei og finne ut kva dei gjer. Eg har lenge vore fasinert av Matt Schofield, gitarspelet og musikken hans, og ser på han som eit godt førebilete for eiga utvikling.

Som gitarist og gitarlærer, er imitasjon og strategisk læring viktige strategiar i min eigen og elevane mine sine læreprosessar. Det er vanskeleg å forholde seg til skriftleg materiale i musikk for elevar som er unge eller ferske. Dei lærer fortare av å lytte til det som vert gjort, og å sjå på kva læraren gjer. Dette er med og skapar meistringskjensla raskare. Samtidig plukkar elevane opp mykje som dei ikkje er medvitne om når dei imiterer. Dette prinsippet ønskjer eg å overføre til mi eiga stode, men på eit meir avansert plan enn nybyrjaren.

Ut frå dette har eg formulert følgjande tittel på masterarbeidet mitt:

Strategisk læring i ein musikal si utvikling - eit studium av eiga instrumentalutvikling med utgangspunkt i Matt Schofield sitt gitarspel

Dette gjev meg eit forskingsfelt som eg er sterkt knytt til både gjennom øving og undervisning.

1.1 Bakgrunn, tema og formål

Innanfor kunst- og musikkfaget er og har det vore ein tradisjon for å studere andre/ meistrar, for å finne ut kva dei gjer som gjer dei så spesielle og gode til det dei driv med (Berliner, 1994). Eit døme på dette kan vera at dagens jazzsaksofonistar studerer Charlie Parker og hans saksofonspel. Eit anna døme er at dagens gypsyjazzgitaristar studerer Django Reinhardt. Studiane går ikkje nødvendigvis kun på same instrument, men utøvarane finn noko dei likar, og som dei vil implementere i sitt eige uttrykk og spel. Det var også vanleg å gå i lære hjå ”meistrar”/ mentorar enten ved å ta timar eller

til dømes ved å spele med meisteren. Eit godt døme her er alle musikarane som har spelt i bandet til Miles Davis. Dei har vorte internasjonalt etablerte musikarar, og har overteke meisterrolla som Miles Davis hadde. Alle desse musikarane utvikla spelet sitt på ulike måtar i sine historiske og private kontekstar, og gjennom ulike prosessar. Rammene for desse prosessane er både like og ulike dei rammer som omgir meg som musikar, m.a. ved tilgangen og bruken av teknologi, men dei har også lært, på same måte som eg må læra og utvikla meg for å bli ein betre musikar.

Matt Schofield er ein gitarist som eg oppdaga for ca 7-8 år sidan, som har utvikla seg til å verta ein av mine absolutte favorittgitaristar. Då var han ein etablert gitarist, men hadde enno ikkje eit namn utanfor bluesmiljøet i England. I løpet av åra som har gått, har Schofield teke steget opp og vert no rekna som ein av dei mest spennande nye bluesgitaristane på verdsbasis. Han er eit internasjonalt namn. Eg har vore på fleire konsertar med han og møtt han fleire gonger.

For meg og mange andre er Schofield blitt eit av fleire musikalske føredøme. Han vert ein representant for dei mange føredøma som i dag er viktige for mange si musikalske og instrumentale utvikling. Det finst lite forskning om læringsprosessane som går føre seg når ein gryande musikar prøver å tileigna seg, og gjerne vidareutvikla, musikalske og instrumentelle kvalitetar dei opplever hjå føredøma sine. Eit steg på vegen for å utvikle seg sjølv og å læra frå sine førebilete er å imitere og kopiere soloar. Desse kan ein seinare analysere og på den måten finne ut kva det er som går føre seg i improvisasjonen eller musikken som vert spelt. Som Dahlke (2003) trekkjer fram i sitatet under er det mykje å læra for ein student, musikar eller pedagog:

Analyses of improvised solos by jazz masters are extremely beneficial to the aspiring artist, pedagogue, theorist, musicologist, or aficionado at any level, and are particularly useful to the student of jazz improvisation. Analyses of recorded solos demystify the act of jazz improvisation by offering insight into the artistry and thought process of master musicians. Nearly every successful jazz musician has at one time or another engaged in the analysis of transcriptions, with many crediting analysis and emulation as the primary way to learn to improvise. (Dahlke, 2003, s. 1).

Så å seie alle av dagens suksessfulle jazzmusikar har på eit eller anna stadium av utviklinga si analysert og transkribert soloar for å skaffe seg kunnskap om improvisasjon og korleis meisteren tenkjer. Tilbake på 50-talet publiserte jazzmagasinet DownBeat transkripsjonar og analysar av jazzkor som ein del av dei faste spaltene i magasinet. Dette for å hjelpe og motivere unge jazzstudentar (Potter, 1992). "(...) the attempt to relate melody to the underlying harmony in this way has proved useful to improvisation students and is still important in jazz education." (Potter, 1992, s.1). Ved å publisere transkripsjonar og analysar bidrog dei til å oppretthalde eit høgt fagleg nivå.

Det er ikkje berre innanfor jazzen at læring gjennom imitasjon og kopiering gjekk føre seg. Det var like vanleg innan for rock- og bluesmusikken. "I was trying to learn licks from Little Richard, Muddy Waters and Jimmy Reed records." seier Billy Gibbons, gitarist i ZZ Top, i eit intervju med Gibson (Becker, 2009). Han fortel vidare at han lærte mykje ved å lytte og utveksle licks med blant anna Jimi Hendrix som han turnerte med ei tid.

When we were supporting Jimi, I was sitting in my hotel room one night and practiced a little. Then this dude stuck his head through the door — it was Jimi Hendrix! I felt paralyzed and speechless. He grabbed my guitar, laid down on the floor, looked at the ceiling and played some unbelievable licks, before asking whether I could do stuff like this, too — and then he even stepped it up a notch. Afterwards he showed me some tricks. I learned a lot from him. – *Billy Gibbons, ZZ Top*, (Becker, 2009).

Sitat over viser at det er mange som nyttar imitasjon som verktøy for å skaffe seg nye kunnskapar og impulsar. Matt Schofield, gitaristen som er ein del av utgangspunktet mitt for denne studien, seier i intervjuet eg har gjort med han at øyrene er ditt viktigaste instrument og at det er det du høyrer på som formar deg til den du er:

You are what you listen to. Your ears are your most important piece of equipment as a musician. If you listen enough to what you aspire to sound like, you'll start hearing those ideas in your head when you play yourself. Maybe you won't know how to play those ideas yet, but you'll want to! And then it's a

matter of sitting down and figuring out how to play those things you hear. –
Matt Schofield, (Intervju Matt Schofield, s. 3)

Vidare seier Schofield at ved å lytte lenge nok til det du strebar etter, vil du snart oppnå det og høyre dei ideane som du lengtar etter. Det vert opp til deg å finne ut korleis du skal spele det og overføra det frå hovudet ditt og til instrumentet (intervju Matt Schofield, s. 3). I slike uformelle læringsprosessar spelar ofte det digitale, i form av instrument så vel som software og internett, ei viktig rolle (Kvinge, 2012). Slik er det også for meg.

I *Learning from musicians better than me* tek forfattar Guro Gravem Johansen (2013a) for seg bruk av kulturelle verkty for å entre eit intersubjektivt rom. Objektorientert aktivitet er alltid mediert av verktøy i følgje Vygotsky (1978), og kan bli forstått som fysiske, eksterne artefakter i tillegg til symbolske eller psykologiske, interne teikn, til dømes språk. Johansen viser vidare til Wertsch (2007) som hevdar at ein person kan nytte nye verktøy før han forstår meininga og funksjonen til verktøyet, ved å imitere andre. “Not only may it be possible, but it may be desirable for students to say and do things that seem to extend beyond their level of understanding.” (Wertsch, 2007, s. 188). Ved å snakke med andre sine stemmer, tileignar studentane seg eit sosialt språk som gjev dei tilgang til kommunikative og intersubjektive rom med personar som er meir kompetente og erfarne enn dei sjølve (Johansen, 2013a), og får tilgang til kunnskap som dei enno ikkje har tileigna seg. Denne prosessen kan sjåast som *den proksimale utviklingszone for utvikling* (Vygotsky, 1978). Å imitere andre musikarar eller kopiere frå innspelningar kan sjåast som eit verkemiddel for å ta til seg og internalisere eit eksisterande musikalsk språk gjennom indirekte kontakt med meir erfarne muskarar (Johansen, 2013a). Å få entre denne nye sona for utvikling skapar eit nytt potensial for å lære nye måtar å snakke på (Johansen).

1.1.1 Eigen bakgrunn og praksis

Heilt sidan eg var liten, har eg vore interessert i musikk. Det heile byrja med song og eg byrja spele gitar då eg var åtte år. Då eg var ni starta eg mitt fyrste band. Etter dette har det blitt meir og meir musikk. Opp igjennom åra har eg utforska mykje ulik musikk saman med far min og dei ulike lærarane mine. Hellbillies og Øystein Sunde var dei

fyrste. Etterkvart dukka interessa for blues og bluesmusikken opp. Det starta med Eric Clapton og Jimi Hendrix, og gjennom dei oppdaga eg Stevie Ray Vaughan, som blei den store favoritten. Eg såg mykje på konsertopptak på VHS og DVD. ”Live at the El Mocambo” og ”Live in Austin, Texas” er for klassikarar å rekne. Etterkvart som teknologien utvikla seg, fekk eg meg eige lydkort til PC’en og jobba mykje med opptak og komponering. Gjennom internett fekk eg moglegheit til å finne tabulatur av låtar som eg lærde meg å spela. Inntoget til YouTube opna opp for å leite etter nye videoopptak og nye måtar å lære og få motivasjon på. Eg har ikkje tal på kor mange timar som har gått med til å sjå videoar på YouTube. Fasinasjonen for Stevie Ray Vaughan gjorde at eg seinare oppdaga Matt Schofield.

Eg er utdanna musikkpedagog, jobbar til dagleg som gitarpedagog og er freelance musikar i tillegg til studiane. Det er jobben som gitarpedagog som gjer at eg har lyst til å sjå nærare på læringsaspekta ved studien av ein gitarist.

1.1.2 Tema, formål og verktøy

Tema for masterarbeidet mitt er korleis imitasjon og strategisk læring bidreg i ein musikar si utvikling. Med utgangspunkt i gitaristen Matt Schofield, ser eg på korleis ein stilstudie som arbeidsmetode, påverkar mi eiga utvikling og strategiske læring. Jo lenger ein har spelt eit instrument jo viktigare vert den strategiske læringa. Strategisk læring indikerer at du sjølv har teke over ansvaret som lærar og bestemmer sjølv kva du vil og skal arbeida med seier Siw Graabræk Nielsen (2004). Denne læringa går føre seg i uformelle settingar og det er ei form for uformell læring.

Det finst mange måtar eller metodar for å lære, og musikarar lærer på ulike vis. Grunnen til at dei ulike musikarane nyttar ein spesifikk metode, er ofte at dei har fått han anbefalt av nokon. Eller at dei har oppdaga han sjølv og funne ut at dette fungerer for dei. Min studie er ein biografisk dokumentasjon (Eriksson, 2010), ei skildring og ein analyse av ulike metodar og læringsstrategiar eg har nytta systematisk i ein periode og som samla sett kan relaterast til omgrepet ”strategisk læring” (Nielsen, 2004). Dette vert erfaringsbasert kunnskap som andre kan ha nytte av når dei skal reflektere over korleis dei skal jobbe eller legge opp løpet for si læring. Som instrumentallærar vil eg møte på

mange ulike elevar som alle har sin måte å læra på. Då er det viktig å ha eit repertoar å spele på, slik at eg kan finne den metoden som passar for eleven.

Hovudformålet med masteroppgåva er, for min eigen del, å utvikle meg sjølv som gitarist, musikal og pedagog. I løpet av perioden har eg brukt mykje tid saman med instrumentet mitt og øvd målretta og strukturert over tid. Samtidig studerer eg korleis eg lærer og kva som bidreg i min læringsprosess. Eg håpar også dette kan vera med å etablere gode vanar for framtida.

Eit anna formål er å utvikla innsikt i og kunnskap om prosessen med å lære gjennom å studere nøye ein spesiell gitarist, og korleis ulike sider ved hans spelestil og estetiske uttrykk blir integrert i mi eiga kunstnariske utøving.

Arbeidet mitt inkluderer IKT-verkty der det er tenleg for meg og mi faglege utvikling. I musikksamanheng er dette program som Sibelius (notasjonsprogram), Logic og ProTools (opptaks- og redigeringsprogram), Capo (modifiseringsprogram), GarageBand og Band-in-a-Box (enkelt opptak- og kompeprogram). Bruken av desse er med på å effektivisere og letta arbeidet som vert gjort.

1.2 Problemstillingar

Den fyrste av to problemstillingar omhandlar Matt Schofield. Her vil eg sjå på særtekka i speletilen hans, samt kva han byggjer det musikalske uttrykket sitt på. Den andre problemstillinga er korleis min studie av Matt Schofield er med å påverkar mi eiga utvikling som gitarist og musikal, korleis min læringsprosess vert utforma og konstruert, kva har konteksten å seie, og kva for kunnskapar eit slikt studium kan gje om strategisk læring. Den fyrste problemstillinga, om Matt Schofield, er ein type arbeidsproblemstilling som eg nyttar som utgangspunkt for studien av Schofield og eit bakgrunnsarbeid som den andre delen av problemstillinga kviler på. Eg kjem nærmare inn på dette i kap. 4.

Den fyrste problemstillinga er slik:

Kva særpregar gitaristen Matt Schofield som musikal og kvifor framstår dette særpreget som eit føredøme for meg som musikal?

Den andre problemstillinga er:

Kva karakteriserer mi strategiske læring knytt til studiet av Matt Schofield, og korleis vert denne læreprosessen påverka av konteksten den inngår i?

Vidare følgjer ei utdjuing av den andre problemstillinga.

1.2.1 Kva karakteriserer mi strategiske læring knytt til studiet av Matt Schofield?

Spørsmål eg stilte meg med utgangspunkt i denne problemstillinga var følgjande:

Kva er det eg gjer når eg arbeidar med å læra med musikken til Matt Schofield? Kva karakteriserer mi strategiske læring? Her tenkjer eg på korleis arbeidet er med og påverkar mi musikalske utvikling. Med musikalsk utvikling meiner eg generell musikkunnskap og høyrelære, gitarteknisk og musikalsk på instrumentet, i tillegg til pedagogisk. Har eg gjort meg erfaringar som eg kan nytta i min undervisningspraksis som musikkpedagog? Vidare ser eg i denne delen av oppgåva på korleis vala mine påverkar mi eiga utvikling, og korleis mi eiga strategiske læring vert utforma. Her er sentrale spørsmål:

- Kva metodar nyttar eg?
- Kva strategiar nyttar eg?
- Kva verkty nyttar eg?

Desse vil det vera interessant å sjå på og kva konsekvensar dei får for arbeidet.

1.2.2 Korleis vert læreprosessen påverka av konteksten han inngår i?

Den siste delen av problemstillinga tek for seg konteksten arbeidet føregår i og korleis det verkar inn på arbeidet, samt å sjå på bruken av teknologi. Eg ynskjer å sjå på skilnadane mellom dei ulike kontekstane læreprosessen føregår i og dei strategiane eg nyttar. Kva er konteksten? Varierer resultata med verkty, metode og strategi? Eg har lagt ned mykje arbeid i transkribering og plukking av soloar og låtar. Her er teknologi eit viktig hjelpemiddel. I tillegg til sjølv utføringa på gitar, er det viktig med gode kunnskapar innan høyrelære/ gehør, teori og notekunnskap. Det er også viktig at det tekniske nivået på gitaren er så høgt at eg klarar å spele den musikken eg ynskjer å læra meg. Øving med fokus på vedlikehald og vidareutvikling av teknikk og gehør vil vera ein viktig bi-aktivitet i det arbeidet.

1.3 Kva er gjort?

Problemstillinga er forankra i ein prosess og ein tradisjon/kultur som er vanleg i den rytmiske delen av musikkverda – Å studera andre for å læra noko sjølv og samstundes vera sin eigen lærar (Johansen, 2013b). Det er viktig å gjere og få kjennskap til slike kunstnariske prosessar og å kjenne dei på kroppen. Ved å vera utøvar sjølv og ha vore igjennom prosessane, har eg eit betre grunnlag for å ta det inn i skulen.

Går me til forskinga finn me at det er gjort nokre studiar i øvingslære og øving, men i hovudsak innanfor den klassiske musikken, på klassisk skolerte musikarar og elevar, og med klassisk musikk. Det er såleis ikkje gjennomført mykje forskning på dette temaet tidlegare og spesielt ikkje innan den rytmiske musikken. Paul F. Berliner (1994) har i boka *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* sett på korleis læringa går føre seg i jazzmiljøa i USA. Lucy Green (2002) har sett på dei uformelle rammene rundt læring og arbeid med musikk i boka *How Popular Musicians Learn*. Green fann ut at subjekt nytta mykje tid på å lytte til innspelningar som læringsaktivitet. I Noreg har Guro Gravem Johansen (2013b), som nemnt tidlegare, studert korleis studentar ved Noreg Musikkhøgskule øver og lærer om improvisasjon og korleis dei nyttar seg av imitasjon og kopiering frå innspelningar. Eg ser nærare på dette i teorikapitlet.

2 Teori

Det er fleire teoretiske perspektiv som kan vera interessante å trekkje inn i oppgåva. Å skulle studere ein gitarist nøye vil vera eit godt døme på material danning der ein vert danna gjennom dei klassiske gode døma. Mykje av teorien eg har valt meg ut er arbeidsmetodar som eg nyttar i arbeidet mitt.

2.1 Teoriar om musikalsk læring

Gravem Johansen (2013a) skriv i artikkelen *Learning from musicians better than me: the practice of copying from records in jazz student's instrumental practice*, basert på doktorgradsarbeidet sitt, om *instrumental practictising as practice* blant studentar som arbeider med utvikling av deira improvisatoriske kompetanse innanfor konteksten jazzutdanning. Jazztradisjonen vert sett på som ein munnleg tradisjon. Læring gjennom imitasjon og kopiering frå innspelingar vert sett på som viktig i øving og utvikling av eit jazzvokabular for unge jazzstudentar.

Gravem Johansen viser vidare til Berliner (1994) som seier at praksisen med å kopiere tilbyr ei meir meningsfull læring og motivasjon enn andre typar øvingsmetodar som til dømes akkord/skala metoden. Berliner understrekar poenget med å sitere ein jazzmusikar som tek til orde for kopiering:

It may be helpful just to see what someone like Miles played, but the books don't really teach you anything about why Miles did what he did, what his thinking was. That's what's needed (Berliner, 1994, s. 104).

Bøkene som det vert vist til i sitatet er instruksjonsbøker om improvisasjon som nyttar akkord/skala-tilnærminga som utgangspunkt.

2.2 Strategisk læring

”Strategisk læring signaliserer at man selv har tatt over rollen som sin egen lærer, og at man selv tar valg om hvordan man kan lære bedre” (Nielsen, 2004). I boka

Musikkpedagogiske utfordringer har Siw Graabræk Nielsen ein artikkel som ho kallar ”strategisk læring på instrumentet” (2004).

Ser me på øving og innlæring av musikk, er det mange ulike element som inngår. Fokus på dette før, medan og etter at du øver, er hensiktsmessig for å få ein progresjon i øvinga. I følgje Graabræk Nielsen (2004) trur ”allmennheita” at eit medfødt talent er det viktigaste for å kunna meistra noko på eit høgt nivå. Forskarar, innan læringsforskning, hevdar derimot at det er regelmessig øving, der ein har fokus på forbetring, som er den viktigaste faktoren for utvikling. Dette passar fint inn i min tankegang i masteravhandlinga, der ein del av målet er personleg utvikling. Som ein del av masterarbeidet ynskjer eg også å fokusera på og forbetra min eigen øvingsprosess. Å setta mål for øvinga, og å reflektera rundt kva eg vil oppnå og korleis, kva eg har oppnådd, er sentralt.

Graabræk Nielsen siterer tankane til psykologen Anders K. Ericsson, rundt målretta øving. Ericsson ser på målretta øving som ”høgt strukturert aktivitet hvor det uttalte målet er å forbedre utøvelsen av på forhånd definerte ferdigheter” (Nielsen, 2004, s. 34). Vidare snakkar Graabræk Nielsen om å konstruera spesielle oppgåver for å overkomma svakheiter i utøvinga av musikken. Utøvinga bør overvakast for på den måten å kunne oppdaga eventuelle svakheiter som seinare kan forbeistrast. Dette høyses fornuftig ut i mine øyre, og kan hjelpa meg med å få eit meir bevisst forhold til arbeidet og øvinga. Sjølv om eg skal studere kva ein gitarist gjer, vil eg også prøve å jobbe ”sjølvstendig” med dei musikalske utfordringane som finst i musikken. Korleis eg skal angripa desse musikalske utfordringane og refleksjon rundt dette, vil vera medverkande på det musikalske utfallet. Graabræk Nielsen syner her til boka *Selvregulert læring i sosialt kognitivt perspektiv* av Ivar Bråten (2002). ”Fremragende utøvere reflekterer over, planlegger, iverksetter og utfører en rekke aktiviteter for å nå sine mål, og kan beskrives som strategiske, reflekterte, kunnskapsrike og motiverte” (Nielsen, 2004, s. 33). Sett i lys av eit kognitivt teoretisk rammeverk definerer Graabræk Nielsen læringsstrategiar relatert til instrumental øving som ”(...) fremgangmåter (atferd og tenking) som den lærende bruker for å oppnå de mål de selv har satt, eller mål som inngår som en konsekvens av læringsoppgaven.” (Nielsen, 1997, s. 45). Graabræk Nielsen delar læringsstrategiane inn i *studiestrategiar*, *læringsstrategiar* og *metakognitive strategiar*.

Den strategiske læringa vil vera den overordna arbeidsmåten som eg kjem til å nytte meg av i øvingsfasen av arbeidet mitt. I den strategiske læringa ligg det at eg vel meg ulike strategiar, arbeidsmetodar og framgangsmåtar som eg arbeider med. Undervegs vil eg gjera vurderingar på korleis dette går og evt. gjera justeringar eller endringar. Vidare kan strategisk læring bidra til ei auka vissheit rundt det eg driv på med. Det å sette seg klare mål og planlegga nøye korleis eg skal jobba med eit problem for å få ei ynskja utvikling.

2.3 Bandura sin læringsteori – modellæring og imitasjon

Most human behavior is learned observationally through modeling: 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).

I sin *sosiale læringsteori* tek Albert Bandura føre seg læring gjennom *observasjon* og *imitering*. Han meiner at me lærer av det som skjer rundt oss og av kva andre gjer, og at me ser kva resultat dette har for andre (Imsen, 2005). Kanskje spesielt gjennom å *ta etter* andre (imitasjon) (Bandura, 1986). Imitasjon er å herme etter eller å kopiere ein modell eller ei handling.

For å kunne gjennomføre effektiv modellering eller imitasjon av ein modell har Bandura utvikla fire kriterium:

Merksemd – ulike faktorar spelar inn når det kjem til å vie merksemd til noko.

Ein må legge merke til og avkoda den ynskja åtferda.

Retention (hugse/oppbevare) – det å halde tilbake eller å holde på noko. Ein må hugse det ein ynskjer å imitera.

Reproduksjon – å reprodusere bilete du ser. Dette inkluderer fysiske anlegg eller evner. Handlinga må utførast (prøvast) for å lærast.

Motivasjon – å ha ein god grunn til å reprodusere/imitera. Ein må oppleve at det lønner seg å utføra handlinga. (Bandura, 1977).

Eg nyttar meg av imitasjon som metode. I musikk kan me seie at det vert nytta to former for imitasjon eller imitasjon på ulike nivå. Det fyrste nivået er å imitere og gjenta korleis ein person t.d. spelar ei gitt frase eller stykke. Dette er vanleg praksis i ein undervisningssituasjon. Eleven ser på kva læraren gjer og hermer etter læraren. Eleven lærer gjennom repetisjonane. Nivå to er å finna seg ein modell og å observera og kopiera/ imitera heile modellen si åtferd. Dette kan samanliknast med å finne seg eit føredøme som ein har lyst til å lære av, slik som eg vil imitere Schofield sitt spel.

Paul F. Berliner (1994) skildrar imitasjon som ein sentral læringspraksis blant amerikanske jazzmusikarar. Prosessen med imitasjon er særskild viktig i arbeidet med å bygge opp det han kallar for "repertory storehouse", eit repertoarlag. Lageret inneheld musikalske motiv, frasar og mønster som musikaren vil kopla saman med det han meiner er objektet eller innhaldet i den spesifikke dimensjonen/situasjonen. I følgje Berliner er hensikten med det musikalske lageret/verktøykasse å etablere mentale assosiasjonar mellom harmoniske progresjonar og melodiske fraser, som igjen skal gjera improvisatoren i stand til nytte fraser frå dette repertoaret under ein improvisasjon. Denne "applikasjonsteorien" relatert til imitasjon og kopiering, vert det referert til av fleire m.a.. Guro Gravem Johansen (2013a) i NMH-publikasjonen "Learning from musicians better than me".

2.4 Lucy Green – Formell og uformell læring

Lucy Green (2002) har forska mykje på formell og uformell læring. Uformell læring vert definert som læring som skjer utanfor institusjonar. I boka "How popular musicians learn" har Green (2002) intervjuet fjorten pop-musikarar i alderen 15 til 50 år og sett på korleis dei lærer i ein uformell kontekst. Green fann store skilnader i kva deltakarane gjorde for å lære, men eit fellestrekk var at musikarane nytta mykje tid på å lytte til plater. Formålet med lyttinga varierte, og den vart blant anna nytta som verktøy for å trene gehør, lære musikalske strukturar og til å trene opp teknikk som ein plukka opp frå utøvarane ein lytta til. Ut i frå dette delar Green (2002) *listening as learning activity* inn i tre ulike former eller modar; *purposive* (føremålstenleg/ målretta), *attentive* (merksam/ lydhør) og *distractive* (fråverande) lytting. Den føremålstenlege lyttinga, som er læring gjennom medviten lytting og kopiering (planking), spenner frå nøyaktig kopiering av

detaljar til perfektjonisme, til å jamme eller spele med ei innspeling og freiste fange opp "the feel and form" (Green, 2002, s. 62).

Dette kan overførast til plankinga og transkriberinga eg vil gjera. I mitt tilfelle er det den fyrste moden som er mest aktuell, då den målretta lyttinga til Green involverer læring gjennom medviten og bevisst kopiering. Vidare seier Green at "Originality is born of imitation" (Green, 2002, s. 75-76). Ut i frå det kan me sjå på det å imitera sine føredøme som ein del av fundamentet du må leggja ned på ditt eige instrument, før du vert i stand til å utvikla din eigen sound og stil. Denne forma for studering og uformell læring vert ofte nytta i formelle instansar som til dømes musikkonservatoriet.

2.5 "Planking" – imitasjon og transkribering

Mykje av øving på og arbeid med musikk omhandlar imitasjon og det som på musikkspåket vert kalla "planking". Å planke ein låt tyder å lære seg t.d. ein heil låt eller improvisasjon på ein låt, tone for tone, og å prøve å få det til å låte så likt originalversjonen som mogeleg. Det kan også vera å finne akkordskjema. Planking er ei form imitasjon og kopiering som skjer via gehør. I tillegg til imitasjonen, er det vanleg å transkribera. Ifølgje Ordnett.no (2012) tyder å transkribera å skrive av eller ut. Det kan også tyde å skrive ned eller gjere skriftleg. I denne samanhengen vil det seie å gjera musikken om til notar, og å få den ned på papir. Dette gjev indikasjonar på kva ein utøvar faktisk gjer (Opsahl, 2001, s. 8-9).

Planking er eit munnleg omgrep som ofte vert nytta i staden for imitasjon og transkripsjon. Eg ser på desse omgrepa som ganske like, men imitasjon er eit omgrep som er nytta i fleire læringsteoriar og er meir kjent for folk flest. Planking er eit skandinavisk omgrep (Johansen, 2013b). Johansen ser på planking som eit samleomgrep for imitasjon og transkribering då det omfattar "ulike aspekt relatert til kva *handlingar* det er snakk om, i eit spekter frå imitasjon til transkripsjon" (Johansen, 2013b, s. 289).

2.6 Improvisasjon

Musikken eg arbeidar med er rytmisk musikk (dvs. ikkje klassisk) der improvisasjon står sentralt. Improvisasjonane i låtane er viktige i masterarbeidet og det er improvisasjonane som utgjer det største analysegrunnlaget i forhold til analysen av Schofield. I boka *En fortelling om jazz* definerer forfattar Opsahl improvisasjon slik:

”å improvisere er å komponere, eller på samme tid komponere og utøve, i øyeblikkets inspirasjon og uten noen som helst forberedelse.” (Opsahl, 2001, s. 12).

Frå *New Grove Dictionary* har Opsahl henta denne definisjonen av improvisasjon:

”the spontaneous creation of music as it is performed. It may involve the immediate composition of an entire work by its performers, or the elaboration or other variation of an existing framework, or anything in between.” (Opsahl, 2001, s. 12).

Improvisasjon er også blitt viktig i undervisningssituasjonar. Inspirert av improvisasjon innan kunstfag seier Donald A. Schön (1983) at for å studera improvisasjon må du fokusera på den profesjonelle utøvaren og korleis han tenkjer og opererer. For å kjenne til og utvikla sitt repertoar innan improvisasjon, trengst det refleksjon. Ikkje berre over handlinga, men i handlinga (Schön).

Bjørn Kruse (1995) ser improvisasjon som ein kreativ prosess som omhandlar fortid, nåtid og framtid. Han samanliknar sjølve improvisasjonsprosessen med å føre ein vanleg daglegdags samtale, der setningane vert til undervegs og ein ikkje veit korleis det endelege resultatet vert før ein er ferdig. Slik som i musikken, oppstår nye impulsar spontant og då gjerne inspirert av noko nokon andre har sagt. Improvisasjon krev eit strategisk overblikk ”over umiddelbar fortid og framtid” (Kruse, 1995, s. 39-40), samstundes som det krev innleving i nået.

Sitata over gjev inntrykk av at improvisasjon er spontan og utan førebuing. Det er korrekt, men også feil på same tid. Musikanane er ikkje heilt uførebudde i den forstand at dei har nytta mykje tid med instrumentet sitt, har skaffa seg dei tekniske ferdigheitene

som skal til for å meistre det og kjenner såleis instrumentet så godt at dei klarar å uttrykke det dei føler. I øvingsssituasjonen har dei nytta tid til å lære skalaar og fraser og licks og laga seg eit lager av verkty (Berliner, 1994). Vidare har dei studert akkordskjema tidlegare slik at dei kjenner att kva som vert spelt og kan reagere på dette. I denne prosessen har dei gjerne nytta planking og imitasjon som nemnt tidlegare i kapitlet.

”Situasjonen krever dessuten at hver deltager hele tiden er oppmerksom på det de andre sier, og tar initiativet til innspill når det bidrar til samtalens dynamikk og videreføring av temaet. Resultatet kan ellers bli at deltagerne bare blir sittende og ”bable” for seg selv.” (Kruse, 1995, s. 40)

Som Kruse (1995) seier lyt muskarane også lytte til omgivnadane og med-musikantane sine slik at dei ikkje spelar kvar for seg, men fungerer som ein einheit.

Innanfor bluesmusikken bygger improvisasjonen i stor grad på bluesskalaen. I moll er bluesskalaen det same som ein moll-pentaton skala (1, b3, 4, 5, b7) med ein ekstra tone, #4. I dur er bluesskalaen lik ein pentaton skala i dur (1, 2, 3, 5, 6), men med ein ekstra tone, #2. Bruken av *blue notes* og *call and response* utgjer viktige element saman med fokus på *feel*, *sound* og *attitude* i spelet (Levine, 1995). I tillegg er det verdt å merka seg korleis ters og septimen vert nytta. Her ligg ofte blåtona.

2.7 Jazztradisjon og læring gjennom modellar

Opp i gjennom tida har musikken hatt ein sosial funksjon der folk har samlast. Innanfor tradisjonell jazz eksisterer det eit sosialt fellesskap, jazz community (jazzmiljøet), der læring har hatt ein sentral posisjon. ”Thinking in jazz – the infinite art of jazz improvisation”, eit musikketnografisk verk av Paul Berliner (1994), skildrar og forklarar korleis opplæringa har gått føre seg i den sosiale konteksten. I jazzmiljøet er det profesjonelle utøvande jazzmusikarar som utgjer kjernen, men det er også andre deltakarar som improvisatorar frå andre sjangrar og seriøse amatørmusikarar. Plate- og musikkbutikkar, bookingbyrå, klubbar, konsertlokaler, øvingsrom, studio og muskarane sine privatbustadar er delar av infrastrukturen til miljøet. Desse stadane er

samlingspunkt og møteplassar for musikarar og publikum. Unge musikarar får kontakt med likesinna gjennom aktivitetar på skulen eller i nærmiljøet.

For almost a century, the jazz community has functioned as a large educational system for producing, preserving and transmitting musical knowledge, preparing students for the artistic demands of a jazz career through its particularized methods and forums (Berliner, 1994, s. 37).

Berliner lagar eit skilje mellom “learning” og “teaching” som er karakteristisk for læring i jazzmiljøet. Slik vert den som har erfaring med meir tradisjonell lærar og elev undervisning tvungen til å finne nye metodar for å tileigne seg kunnskap.

The jazz community’s traditional educational system places its emphasis on learning rather than teaching, shifting to students the responsibility for determining what they need to learn, how they will go about learning, and from whom. Consequently, aspiring jazz musicians whose educational background has fostered a fundamental dependence on teachers must adopt new approaches to learning (Berliner, 1994, s. 51).

Jazzmiljøet legg opp til personleg ansvar for eiga læring. Dette er med på å skape kunstnarleg vekst for dei som er i miljøet. Det rår stor grad av sjølvstende og dette får deltakarane til å velje sine eigne musikalske førebilete eller ideal som dei kan måla sine eigne kunnskapar og dugleikar opp mot. Auka evne til kritisk vurdering og kultivering av eigen smak kjem som eit resultat av at dei lærande står åleine i prosessen og har rom for å eksperimentere med smak og individualitet. Berliner vektlegg også den sosiale konteksten og å gå i lære hjå profesjonelle musikarar i tillegg til den individuelle læringsbana. ”In addition to exchanging knowledge among peers, many young artists also develop apprenticeships with jazz veterans outside their hometowns, occasionally at the latter’s initiation” (Berliner, 1994, s. 39).

Berliner omtalar “hang outs” som ein vanleg måte for unge jazzutøvarar til å tileigne seg ny kunnskap. ”Hang outs” var uformelle møter på ulike stader der ein snakka fag, demonstrerte og spelte og elles var sosial. Sitatet under viser at studentane ofte lærer ulike element frå ulike musikarar.

Amid the jazz community's kaleidoscopic array of information, students glimpse varied elements as they appear and reappear in different settings and are interpreted by the performers whom the students encounter. Learners synthesize disparate facts in an effort to understand the larger tradition. Gary Bartz "basically learned one thing" from each of the musicians who assisted him – "saxophone technique" from one, "dynamics and articulation" from another, "chords" from a third (Berliner, 1994, s. 51).

3 Metode

Studien er utført som eit kvalitativt forskingsprosjekt. Forskingsobjektet er innlærings- og øvingsprosessen min med utgangspunkt i Matt Schofield sitt spel og musikk. Det finnes ulike tradisjonar, syn og tolkingar på kva som er den beste vegen til eit forskingsmål. Innanfor den samfunnsvitskapelege metoden er det to hovudmetodar for vegen til forskingsfeltet. Den eine er *kvalitativ metode* og den andre er *kvantitativ metode*. Det hender også at begge metodane vert nytta i søken etter svar på forskingsspørsmåla (Grimen, 2004).

Metodisk har eg nytta meg av ein etnologisk studie av data som byggjer på erfaring. All levd erfaring er kontekstuell (Van Manen, 1990). Min empiriske kontekst er i fyrste omgong intervjuet med Matt Schofield og studieprosessen min i arbeidet med musikken hans. I tillegg verkar min bakgrunn som pedagog og muskar inn på måten eg arbeider og tolkar data på.

3.1 Kvalitativ metode – eit oversyn

Den kvalitative metoden freistar forstå deltakarane sine perspektiv. ”En kvalitativ forsker retter blikket mot menneskers hverdagshandlinger i sin naturlige kontekst(…)” (Postholm, 2010, s. 17). Det er ein nær samheng mellom forskaren sin teoretiske ståstad, spørsmåla han stiller, metoden han nyttar og måten materialet vert samla inn på, analysert og tolka. Det finst fleire retningar innanfor den kvalitative metoden. Dei vanlegaste er *fenomenologisk tilnærming*, *kasusstudie* og *etnografiske studie* (Postholm).

Professor Harald Grimen seier at kvalitativ forskning kan nyttast til å skildre det som er særeige, og at poenget med slike studiar er å skildre eit samfunn eller ei side av samfunnet på ein så detaljert måte som råd er. Dette for å få fram kva som er særeige eller unikt ved det (Grimen, 2004). I følgje Postholm (2010) har den kvalitative metoden som mål å få kjennskap til deltakarane sine røynsler og med det å forstå deltakarane sine perspektiv. Eg tykkjer tankane til Grimen og Postholm kjem godt overeins med mine hensikter med oppgåva.

Forskingsfeltet og problemområdet mitt inneheld element frå mange felt. Feltet involverer undersøkingar i både teori og i praktisk-estetisk arbeid (skapande og praktisk arbeid). For å kunne forske på denne måten, er det ein del element som lyt vera tilstades. Loggboknotatar, læringsteori, og eigne erfaringar for å nemne noko. Forskinga byggjer på ei heilskapleg forståing gjennom opplevingar og erfaringar. Ut i frå dette meiner eg at forskinga mi er av kvalitativ karakter og eg kjem til nytte kvalitative metodar. Ut frå problemstillingane mine vurderte eg difor aldri å gå inn på ein kvantitativ tilnæringsmåte.

Innan kunstfaglege masteroppgåver er det ein tradisjon for at oppgåvene ligg i eit skjeringspunkt mellom faglege, didaktiske og utøvande perspektiv (Halvorsen, 2005). Det gjer også mi oppgåva. Ein vanleg inngang til forskingsfeltet er ei *fenomenologisk hermeneutisk* tilnærming (Halvorsen). Då dette er ein studie av ein praksis som utviklar seg over tid og slik sett ein læringskultur, vel eg ein etnografisk tilnæringsmåte.

3.2 Mitt val av metode - Etnografi

Etnografien er eit resultat av antropologisk forskning og består av nøyaktige skildringar og interpretasjonar av kultur. Kultur definerast i denne samanhengen som ein kontekst i gruppa eller kulturen der prosessar kan skildrast og bli forstått (Postholm, 2010).

Proessen med å undersøka praksisar og oppførselen til ei gruppe, tilseier at etnografien er feltorientert og naturalistisk. Forskaren er i feltet over eit lenger tidsrom og observerer, intervjuar og deltek i kulturelle hendingar. Dette gjer forskaren for å freiste å komme så langt inn i feltet som råd er, og for samstundes å kunne balansera *insider* og *outsider* perspektivet. Kunnskapen som vert avdekka, kjem som ein kombinasjon av insider og outsider-perspektivet (Bresler, 1995).

Vanleg prosedyre innan etnografisk forskning er å vera i feltet over eit lengre tidsrom, gjerne fleire månader. ”Forskeren oppholder seg på forskningsfeltet i så lang tid slik at han eller hun gis svært gode muligheter til å forstå de handlingene som studeres, fra deltakerens perspektiv(…)” (Postholm, 2010, s. 45-46). Det er vanleg at forskaren driv med deltakande observasjon, undersøker gjenstandar, dokumenter og gjer intervju for å

fanga dei ulike aspekta ved kulturen (Postholm). Denne ”triangleringa” eller at informasjonen vert innhenta på fleire ulike måtar, er også noko av styrken til feltarbeidet i etnografiske studiar.

Frå etnografien kan me trekkja ein parallell til korleis musikarar lærte før i tida. Då oppsøkte musikarane stader der ein viss musikkultur, sjanger eller måte å spele på stod sterk, for å læra av musikarane der og miljøet dei vanka i jamfør Berliner (1994) sine tankar om læring i jazztradisjon som eg har skrive om i teorikapittelet. T.d. kan me kalla ein folkemusikar sin læringsprosess gjennom å besøka ein kultur (ala Stian Carstensen og bulgarsk folkemusikk, trekkspelmusikk osv.), for ei etnografisk undersøking, og at ein slik ”etnografisk studie” er vanleg innan den rytmiske musikken. Eit anna døme kan vera Vidar Busk som dreg til USA med Rock Bottom og lærer bluesen gjennom å vera i det miljøet og spele med dei rette folka.

Thommy Eriksson (2010) definerer etnografi som sosial interaksjon (samhandling), praksis og hendingar. Metodisk vert dette løyst ved at forskaren nyttar seg sjølv som forskingsinstrument mot grupper av personar som ligg utanfor oss og er ukjende eller framande. Forskaren må ”bryte inn” inn i gruppa og deira praksis. Dette til skilnad frå *sjølvetnografi* der forskingsobjektet er grupper eller personar som forskaren kjenner eller er ein del av. Her må forskaren ”bryte ut” av gruppa og deira praksis. Ei undergruppe av sjølvetnografien er *auto-etnografien* (Eriksson, 2010). Her vender forskaren seg mot seg sjølv og studerer seg sjølv i ei definert rolle til dømes som musikar. Skiljet mellom desse to er at sjølv-etnografien vender seg mot andre og kva deira åtferd eller utsegn har slags mening. I auto-etnografien er studieobjekt forskaren sjølv og meininga han trur eigne handlingar og tankar har. Gjennom auto-etnografien har forskaren direkte kontakt med eigne erfaringar, kjensler og tankar som går gjennom hjernen (Eriksson).

Patricia Leavy (2009) trekker fram A/r/tografi og peikar på at her er fokus på relasjonen mellom kunstnar – forskar – lærar (artist – researcher – teacher), og at desse tre rollene saman skapar eit ”tredje” rom. A/r/tografien smeltar saman ”knowing, doing and making” - vite, gjere og lage. Dette er også relevant i min samanheng.

3.3 Kvifor etnografi og kvalitativ metode?

Eg søker å gå i djupet og studerer og skildrar ein kultur og ein prosess der eg er i feltet sjølv over ein lenger periode. Både skildringane og analysen er av den grunn subjektiv. I tillegg gjennomfører eg eit intervju med ein deltakar av feltet. Slik eg ser det stemmer dette godt overeins med kriteria som er vanlege i ei etnografisk undersøking.

Opp gjennom tidene er det lang tradisjon for å skilje person og vitskap. “The study of your own work practice is debatable and, to some degree, controversial in scientific research” (Eriksson, 2010, s. 91). Det er difor stor skepsis til forskingsmetodar som involverer forskaren som individ. Det vert argumentert med at det er ein risiko knytt til balansen mellom å bli for personleg og individuell i motsetnad til generell og relevant.

In auto-ethnography, I turn myself towards myself and observe myself in a particular role, for example, in my role as 3-Dimensional graphics artist. One of the key differences between ethnography and self/auto-ethnography is the metaphorical directions of movements. As Alvesson has pointed out (1999), ethnography could be seen as breaking into a group, while self/auto-ethnography could be seen as breaking out of a group. Another way to emphasize this essential difference is that in ethnography you are a stranger, while in self/auto-ethnography you are not a stranger (Eriksson, 2010, s. 92-93).

I auto-etnografien studerer eg mine handlingar, og meininga eg tilegg mine handlingar og det eg seier. Det som skil auto-etnografien frå andre metodar er at her har eg direkte tilgang og kontakt med erfaringane, kjenslene og resonnementa som går igjennom meg (Eriksson). I denne oppgåva studerer eg meg sjølv og mine erfaringar og opplevingar i det arbeidet eg gjer. Difor er auto-etnografi mitt val av metode.

Min musikalske fagbakgrunn, mi musikkforståing og mi metodiske tilnærming med loggføring, analyse og refleksjon er ein kontekst som ligg svært nær det Eriksson argumenterer for. Det verkar også å vere ei fornuftig metodisk tilnærming i høve til å gje svar på mine problemstillingar.

Self- and auto-ethnography is quite unconventional and unorthodox compared to scientific methods in general, and it has been debated and criticized. Researchers

using auto/self-ethnography have hard times claiming that what they do is science, and getting accepted for publication, and I will discuss some of the problems associated with these methods (Eriksson, 2010, s. 93).

Patricia Leavy (2009) ser på arts-based forskingsmetode som ei vidareutvikling av den kvalitative metoden. Arts-based metode gjev auka og annleis innsikt ved at verktøyet gjev høve til å ta med kjenslemessige og vanskeleg fattbare og målbare sider ved fenomenet som vert studert. Altså er det ein innsikt som er utfyllande i forhold til kvalitative metodar. Dette er eit argument for å ta i bruk auto-etnografisk metode, for å få auka innsikt og få fram andre perspektiv i høve mine problemstillingar.

Leavy skriv også at dette er særleg relevant i høve læringsforskning. Eg har eigenlæring og læringsstrategiar som tema. Også dette bygger opp under mitt val av auto-etnografisk metode.

3.4 Kvalitativt forskingsintervju

Gjennom konversasjon lærer vi andre å kjenne – vi lærer om deres erfaringer, følelser og håp, og om den verden de lever i. (Kvale, 2001, s. 21)

Menneska får innsyn i kvarandre sine verder gjennom samtalar. Me kommuniserer tankar, kjensler, meiningar og synspunkt. Denne kommunikasjonen hjelper oss gjennom livet. Samtalane spenner vidt og varierer frå å vera formelle og regelstyrte samtalar til kvardagslege situasjonar. I desse samtalane finn me det Steinar Kvale kallar for det **kvalitative forskingsintervju**. Det finst fleire typar forskingsintervju, men eg har valt å nytta det Kvale kallar det halvstrukturerte livsverden-intervjuet. Her er Kvale sin definisjon:

”Et intervju som har som mål å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene.” (Kvale, 2001, s. 21)

Monika Dalen seier at det kvalitative forskingsintervjuet eignar seg særst godt til å få innblikk i informantens sine tankar, erfaringar og kjensler, og byggjer med dette opp

under Kvale sine tankar (Dalen, 2008). Det kvalitative forskingsintervjuet er ein produksjonsstad for kunnskap seier Kvale. Vidare kallar Kvale intervjuet for "et interview". Ein samtale mellom to personar er ei utveksling av synspunkt rundt eit tema som interesserer dei begge (Kvale, 2001, s. 28).

Ved å nytta det kvalitative forskingsintervjuet prøver eg å nå Matt sine egne erfaringar, tankar og oppfatningar rundt temaa Matt sin musikalske bakgrunn og det musikalske uttrykket hans. Det vil også styre meg på vegen mot å avdekke kva som er særtrekka i spelestilen has.

3.5 Mogelegheiter, avgrensingar og utfordringar

Eg kan få gjort mange undersøkingar, men det er behov for nokre avgrensingar. Det vil ikkje vera mogeleg å sjå på all musikken og alle førebileta til Matt Schofield. Her vil eg måtte gjera eit utval.

At eg har valt etnografisk vinkling tillét meg å vera i feltet lenge. Bakdelar ved å vera ein aktiv deltalkar i feltet over så lang tid, er at eg kan vert ein for integrert og at eg ikkje klarar å halde på forskaravstanden, ser ikkje skogen for berre tre (Postholm, 2010).

3.5.1 Validitet og reliabilitet

Sidan eg skal studera Schofield som ein del av oppgåva, er det naturleg å intervjuje han. I studien av Schofield er han sjølv og musikken hans informant min. I arbeidet med å sjå på læreprosessen min, er eg min eigen informant og skal forska på min eigen praksis. Informantane mine vert meg sjølv og Matt Schofield (n=2).

Kva må eg gjera for at dette skal vera gyldig og at folk skal tru og kunne stola på meg?

Validitet handlar om noko er gyldig (ref valid på engelsk), reliabilitet om resultatane mine er til å stole på. Det er viktig å gjennomføre eit arbeid som er så transparent som mogeleg slik at andre evt. seinare kan følgje i mine fotspor og etterprøve det eg gjer.

Matt Schofield er framleis ein ny artist, sjølv om han byrjar å få eit namn internasjonalt. Dette medfører at det få eller ingen personar som har forska på han, noko som gjer det vanskeleg å finna stoff om han om eg ser vekk i frå intervju i diverse gitarblad og internett. Det styrkar validiteten og reliabiliteten til oppgåva at eg har intervjuet Matt.

Det var vanskeleg å få til eit personleg intervju då Matt har vore og er mykje ute på turne. Intervjuet vart difor gjennomført over mail. Det er både fordelar og bakdelar ved eit intervju over mail. Det er ein fordel at Matt skriv svara sjølv. Det sikrar at svara er slik han vil dei skal vera. Eg slepp å transkribere intervjuet og unngår eit ledd som kan gje feiltolkingar. Det kan vera ein bakdel at eg mister ein del visuelle og auditive inntrykk og intervjuet kjennest heller ikkje like personleg. Eit intervju over mail har heller ikkje dei same mogelegheitene til utdjuping og å følgje opp problemstillingar slik eit samtaleintervju har.

Det er ei utfordring å forska på sin eigen praksis. Å sette seg inn i, reflektere rundt og gjennomføre det eg gjer frå eit tilskodarperspektiv, kan vera vanskeleg. I følge Bresler (1995) er ikkje det mogeleg å vera nøytral.

Because researchers are part of the reality they study, their neutrality is impossible. Instead, their goal becomes the "taming of subjectives" (Peshkin, 1988), to be aware and conscious of their biases and prejudices and to monitor them through the processes of data collection and analysis (Bresler, 1995, s. 1-2).

Det vert då eit spørsmål om avstand er naudsynt.

Opp gjennom tidene er det lang tradisjon for å skilje person og vitskap. Det er difor stor skepsis til forskingsmetodar som involverer forskaren som individ. Det vert argumentert med at det er ein risiko knytt til balansen mellom å bli for personleg og individuell i motsetnad til generell og relevant.

Å vera kapabel til å sjå meg sjølv frå utsida og nytte mitt eige blikk, vert viktig i forskingsprosessen. Donald Schön skildrar dette som "the reflective practitioner" (1983).

Eriksson (2010) drøftar det å skape avstand – er det muleg, er det naudsynt og er det skadeleg? Han peiker på at det å skape avstand ikkje er ein føresetnad for å forstå. Han peikar på at det å vere på utsida eller innsida snarare gjev ulike perspektiv og tolkingsbakgrunn for å gje ei handling meining og innhald. Desse kan utfylle kvarandre.

(...) we see one view when we are on the outside of something, outside a group or outside someone's thoughts, and I see another view from the inside, inside a group or inside my own thoughts. We see other things. One view is not better than the other, They are different. They complement each other (Eriksson, 2010, s. 98).

Han hevdar at det alltid er ein distanse sjølv innafor di eiga tankeverd, lyttande til egne tankar. Han viser til at arkitektane sine sjølvrefleksjonar kan gjerast om til ein vitskapleg metode. Som designar lyttar han til seg sjølv ved teiknebrettet, ved nyskapande idekombinasjonar som kjem fram når han til dømes vaskar opp eller dusjar. Som auto-etnograf lyttar han tettare enn vanleg, prøver å hugse meir av prosessen og gjer ein grundigare metodisk analyse knytt nærare til eit teoretisk grunnlag. Dette verkar styrande på kva som vert notert. Dette er overførbart til mi forskning. Mi referanseramme i høve musikkfaget, -forståinga og –handverket styrer loggføring, analyse og refleksjon, noko som styrkar både reliabilitet og validitet .

Langt på veg er det slik at eg har to problemstillingar der eg brukar supplerande metodar innan det kvalitative feltet og der det dreier seg om to kasus (Matt og hans musikk og meg sjølv og mi læring). Studiet av Matt er intervjubasert og studiet av meg sjølv auto-etnografisk. Metodane dekker kvar sin problemstilling, men er også utfyllande i forhold til kvarandre. Dette ser eg på som ein styrke både i høve validitet og realibilitet.

3.5.2 Transkripsjonsproblematikk og problem knytt til den musikalske analysen

Ein del av analysen i denne oppgåva tek utgangspunkt i musikalske døme. Det kan verta ei utfordring å setta ord på det eg finn slik at eg og andre forstår det eg skriv om. Dette gjeld spesielt i forhold til det musikalske. Når eg arbeider med transkripsjon, kan

notasjonen verte ei utfordring. Det komplette biletet kjem ikkje alltid fram på eit noteark.

Det vestlege notasjonssystemet som vert nytta i dag, er i all hovudsak tilpassa den vestlege kunstmusikkulturen. Her har notert musikk ein sentral posisjon. Når me nyttar dette notasjonssystemet til å gjengi musikk frå andre tradisjonar kan det oppstå problem. Det hender at me opplever at transkripsjonen ikkje rommar all informasjonen som ligg i musikken. Peter Winkler (1997) tek opp problem knytt til transkripsjon i artikkelen ”Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription”. I følgje Winkler vert kun to musikalske parameter, tonehøgde og rytme, nøyaktig definerte. Andre viktig element i musikken kjem ikkje med. Desse vert prøvd forklart med grove tilleggssymbol og verbale indikasjonar. Dette er element som instrumentering, frasering og ornamentering i tillegg til dynamikk, tekstur, feeling, groove, klang og sound. Det personlege uttrykket, tonar som ikkje er heilt reine (intonasjon, blåtonar) og elektroniske effektar er også ofte utelate. Korleis musikaren forhold seg til ”beaten” ved å ligge framfor eller bak, tonar som er bevisst ut av time er vanskelege å notera. Dette er element som står sterkt i både blues- og jazzsjangeren og som ikkje vert fanga opp av notasjonen på ein tilfredstillande måte. ”En noteutgave kan aldri gjengi essensen i Jimi Hendrix’ musikk – da må man høre på platene.” (Blokhus & Molde, 2007, s. 27). For å betre dette vel eg å leggja ved lyttedøme. Lyttedøme vert også viktig med tanke på at eg ikkje må gløyme resten av musikken. Med notar kan fort alt fokuset vera på papiret og ikkje lyden. Ein analyse vil også bera preg av subjektivitet. Det er ulike tolkingar frå person til person, og tolkingane vil vera farga av ditt eige syn. Det er difor viktig å understreke at det som vert gjengive her er mi tolking og det viser kva eg har valt å legge vekt på.

Winkler (1997) omtalar også fleire grunnar for å transkribere musikk. Dei som stemmer med mitt formål er for å syne kva som faktisk *er der* i musikken, og for å reprodusere musikken i framføring eller i denne samanhengen øving. Er det eit poeng å transkribere når ein ikkje kjem fram til ein objektiv representasjon av musikken? Ja, Winkler meiner at verdien ligg i arbeidet og prosessen som eg går igjennom på vegen fram til den ferdige transkripsjonen, den innsikta eg får i musikken gjennom å ha jobba så grundig med musikken, og ikkje transkripsjonen i seg sjølv. Dette er noko eg er einig i.

3.5.3 Om å skrive logg

Eit viktig element i oppgåva er å kunne sjå alt saman frå fleire perspektiv. Det er viktig for prosjektet at eg klarar å veksla mellom dei ulike forskingsrollane som eg må ha.

Dette må speglast i loggføringa. Det har som konsekvens at eg både må få fram det som faktisk er gjort og kva tankar eg gjer meg kring det eg har gjort. Nokre gonger må loggen få fram konkrete spelemessige, praktiske utfordringar, andre gonger meg sjølv og mine tankar medan eg er i og etter øvingssituasjonen Dette for å få fram det eg studerer eller øver på, og samtidig eller etterpå reflekterer eg over kva og korleis eg gjer det eg gjer, og gjerne også kvifor. I sjølve skrivinga av loggen har ingenting vore fastlagt eller bestemt på førehand. Eg har prøvd å skrive ned det som kom til meg denne dagen og dei refleksjonane som eg gjorde meg etter denne spesifikke økta. Loggane er difor ulike og nokre loggar gjev eit betre bilete av kva som gjekk føre seg enn andre.

3.6 Framgangsmåte – Datainnsamling

Mitt empiriske materialet består av eit intervju med Matt Schofield, transkripsjonar og analysar av musikken til Schofield og loggnotatar frå arbeidsprosessen og øvingsperioden rundt arbeidet med musikken hans.

Datainnsamlinga er gjort på fleire måtar. Eg har eit intervju med Matt Schofield, observasjonar frå feltet, mine læreprosessar i tillegg til teorianalyse.

Eg har gjennomført eit kvalitativt forskingsintervju med Schofield som skal nyttast som grunnlag for analyse. Her har eg blant anna fått mange namn på artistar og gitaristar som Matt har lytta mykje til.

3.6.1 Planlegging av eiga øving og læring

I forkant av perioden der eg samla data om min eigen øvingsprosess tenkte eg gjennom øvingsvanane mine og kva eg ville leggja inn i øvingsperioden. Denne refleksjonen bygde på den erfaringa eg hadde som utøvar og ikkje på eit akademisk studium av læring. I sum omfatta dette ei rekke ulike element som eg kort presenterer i det følgjande:

- Individuell øving
 Dette er tenkt gjennomført ved å gjere meg kjend med låtane, øver dei inn, har fokus på vanskelege parti, fokus på improvisasjon osv. I byrjinga vil eg læra meg låtane slik som Matt spelar dei og få dei så like som han som råd er. Det neste steget vert å lage eigne improvisasjonar over låtane på grunnlag av dei undersøkingane eg har gjort. Det er viktig å ha eit grunnfundament på plass.
- Øving med band
 Neste steg i prosessen vil vera å jobba med dei innlærte låtane i ein bandsetting. Eg har ein avtale med ein bassist og ein trommeslagar som begge er gode på instrumenta sine og flinke på improvisasjon. I ein bandsamanheng vil det vera eit poeng å fyrst prøve etterlikne originallåtane, for så seinare å utvikle eige arrangement.
- Teknikkstudiar
 Det er viktig at eg har ein teknikk som er god nok til at eg klarar å spele alt eg vil spela. Å jobbe med teknikk skal vera ein del av dei daglege rutinane.
- Teknologi og bruk
 Som eit hjelpemiddel i arbeidet med musikken vil eg gjera meg nytte av ein del teknologi i form av ulike dataprogram. *Capo* er til hjelp i plukkefasen. Eg nyttar programmet til å senke tempoet på låtane slik at tydlegare kan høyre t.d. kva tonar som vert spelt. Notasjonsprogrammet *Sibelius* vil vera viktig i nedskrivinga av songane og soloane. Her har eg moglegheita for å høyre det eg skriv ned og eg får eit betre bilete av notane enn om eg berre har det på eit noteark og må spela det av i mitt eige hovud. *Sibelius* vert ei form for kvalitetssikring. I *Logic* vil eg gjera opptak av meg sjølv for å høyra korleis eg let. Dette kan eg seinare samanlikna med Matt, men også nytta for å sjå på mi eiga utvikling i prosessen.

- Lytting og gehørtrening
Mitt eige øyra og gehør vert eit av dei viktigaste verktya mine. Matt sin musikk er ikkje offisielt skriven ned nokon plass, sjølv om det nok finnes noko på internett gjort av privatpersonar. Det vil eg ikkje nytte.
- Lydopptak
Når i prosessen finn eg skilnadar mellom opptaka? Finn eg att øvingsfokuset mitt i opptaka?
- Stoppunkt og refleksjon (når, kor ofte, kvifor og korleis)
Dette vert heilt avgjerande for resultatet. Det kan vere lurt å systematisere denne og dele det opp i bitar, ein slags analyse av der du står der og då. Eg har ein mal for analysen av Matt, kan eg overføre denne til meg sjølv? Samstundes er det læringsprosessen som er studieobjektet, då må du analysere denne dvs. går innom punkta som er skildra individuell øving, bandøving, m.m. Desse stoppunkta og refleksjonen vil eg vurdere om fungerer når eg kjem litt ut i prosessen. Har refleksjonane mine fokus på dei rette tinga i høve til mi eiga utvikling?
- Loggføring av aktivitetar (nærast som ei treningsdagbok)
Dette punktet vert heilt avgjerande for resultatet. Eg er heilt avhengig av ei nøyaktig og systematisk loggføring av alt eg gjer. Her vil all dokumentasjon på kva eg gjer ligge, og eg kan gå tilbake å sjå på dette, gjere nye vurderingar på bakgrunn av dette. Loggføringa er også sterkt knytt opp mot etnologisk metode – det å vere i feltet over lang tid og observere alt som skjer.

Den samla framgangsmåten var styrt av problemstillingane og metoden eg har valt. Det er sjølve læringsprosessen som er studieobjektet, og då er det det kvalitative innhaldet som er viktig.

3.7 Gjennomføring

Innsamlinga av empiri er gjort over fleire korte periodar. Hovudperioden strekker seg frå januar 2013 til og med juli 2013, men med nokre avbrot slik at det ikkje er ein samanhengande periode. Det har også skjedd ein del i tida før og etter datainnsamlinga. I denne perioden har fokuset vore å lære meg ulike låtar av Matt Schofield og dykka inn i Schofield si musikalske verd og tenkesett/tankesett. Dette er gjort gjennom eit intervju med Schofield, gjennom lytting til og analyse av musikken hans, og gjennom observasjon. Eg har vore på to ulike konsertar, og har i tillegg sett på video (YouTube og DVD).

Plukkinga av låtane og gitarkora er for det meste gjort på eit tidlegare stadium enn hovudperioden for datainnsamlinga. Innøving og plukking har difor sjeldan gått føre seg parallelt, men det førekjem.

Korleis har eg gått fram med arbeidet? Eg starta med å lage meg ei liste med låtar som eg ville arbeida med. Desse har eg vidare lært meg, transkribert og studert og analysert. Planen min var fyrst å jobbe med låtane åleine, for så seinare å spele dei saman med eit band. Dette for å nytta av kunnskapane i praksis. Jobbinga i band blei det ikkje noko av.

Eg har klart å halde meg til planen med unntak av bandøving, lyd- og videoopptak og stoppunkt. Det tok tid å få på plass dei muskarane eg ville ha med i bandet og eg trengde tid for meg sjølv til å komme i gong med arbeidet. Difor blei ikkje bandøving starta opp tidleg. Vidare hadde eg gjort unna ein del plukking før jul og etter jul var planen å starte opp med jobbinga skikkeleg og få i gong øving med band. Av ulike årsaker fekk eg senebetennelsen i venstre arm og måtte kvile i ein månad. Det forsinka mykje av jobbinga og resulterte til slutt i at dei som skulle spela med meg ikkje lenger hadde så god tid. Då eg såg kor vanskeleg det blei å organisera dette, bestemte eg meg for å kutta bandøvinga.

Eg gjekk også vekk frå stoppunkta. Desse var tenkt å nyttast for å måle mitt eige nivå. Etter ei stund fann eg at eg ikkje trengde å sjå på nivået på mitt eige gitarspel i avhandlinga og kutta eg ut stoppunkta. Refleksjonane vart i staden lagt til loggane.

Det blei ikkje gjort lyd-og videoopptak. Eg var så gira då eg dreiv på at eg gløynde det og kom aldri i gong med å gjera opptak. Mykje av opptaka var også tenkt å vera av samspelet i band som det ikkje vart noko av.

3.7.1 Læringsstrategi for innøving av låtar

I arbeidet med innøving, transkriber og analyse av låtane, laga eg meg ein tretrinns læringsstrategi. Strategien er ei vidareutvikling og samanbinding av elementa som vart presentert i kap. 3.6.1.

Nivå 1 tek føre seg innøving av utvalt låt åleine. Eg jobbar fyrst med å verte kjend med låten gjennom lytting, og fokuset er på å få stiltrekk og andre karakteristikkar inn i mi eiga bevisstheit. Vidare lærer eg meg å syngje låten og soloen gjennom gehør, før eg overfører det eg kan syngje til instrumentet. Neste steg vert å transkribera og skrive inn i Sibelius eller ned på papir før eg analyserer den for å finne ut kva som går føre seg. I analysen tek eg føre meg kva som vert spelt, korleis, skala, touch, feel og sound. Det siste elementet på nivå 1 er å gjere den til min eigen og å jobbe med improvisasjon. Dette vert som ei førebuing til nivå 2.

Nivå 2 er praktisk innøving og gjennomføring av musikken saman med band. Eg presentera låten for bandet på førehand slik at dei kan få eit inntrykk av og ha gjort seg opp ei formeining av låten, samt førebu seg sjølve. Etter dette øver me den inn saman og jobbar med arrangement.

Det tredje nivået, **Nivå 3**, dreier seg om resultatet og refleksjon rundt prosessen for å komme dit. Her er sentrale spørsmål kva eg har lært av denne prosessen og korleis har eg lært? Kunne ting vore gjort annleis? Refleksjonar rundt erfaringane eg har gjort meg. Eg fører logg dei dagane eg øver og elles om noko skulle dukke opp. Loggen skal omfatte dato, tidsbruk, metode, innhald, korleis og kvar er økta gjennomført, og refleksjonar undervegs i og etter økta. I nivå 3 inngår også samtalar med gitarlærer, bandet og elles kompetente vener.

3.7.2 Refleksjon

Undervegs gjennom heile prosessen har eg reflektert. ”Refleksjonar i handling” og ”Refleksjonar over handling”. Mange av desse refleksjonane er med i loggen min som eg har skrive for kvar gong eg jobba med dette. Det var eit poeng at loggane er av ein slik tekstleg kvalitet at det er mogeleg å nytte dei i analysane seinare i prosessen.

Eg har arbeida med innlæringa, plukkinga, analysen og transkriberinga av Matt Schofield sin musikk over ein periode på 3 månader. I denne perioden har eg skrive loggar og dokumentert arbeidet i form av video og lydopptak, slik at materialet kunne nyttast i det vidare analysearbeidet.

I løpet av perioden har eg også vore på to konsertar med Matt Schofield.

3.7.3 Analyse

Analysedelen skal sy saman dei ulike elementa frå datainnsamlinga. Her har eg freista å få fram samanhengane mellom studiet av Matt og kva eg sjølv har lært.

Analysen startar straks forskaren trer inn i forskingsfeltet og held fram gjennom heile forskingsprosessen. *Den hermeneutiske spiralen* utgjer kjernen i prosessen som skapar meining og forståing. Når data vert omforma til skriftleg materiale, kan det oppfattast som tekst. Forståinga av teksten vert skapt i prosessen og meininga i dei ulike delane påverkas av den totale forståinga av teksten. Ei undersøking av dei ulike delane vil i neste omgong påverka den meininga forskaren finn i heilheita som vidare vil ha innverknad på forståinga av dei delane (Postholm, 2010, s. 99 - 100). Eriksson (2010) trekkjer også fram hermeneutikken og den hermeneutiske spiral som sine viktigaste tolkingsverktøy. Han seier at heilskapen må forståast ut frå detaljane og detaljane forståast ut frå heilskapen.

Sidan det er fleire problemstillingar, er det også fleire analysar. Kva vil eg sjå på i analysen? Analysen er gjennomført som ein prosess i samsvar med den hermeneutiske spiralen, der ny kunnskap kjem til og ei ny forståing vert danna, og som sin tur påverkar det vidare arbeidet.

Den fyrste analysen var knytt til den fyrste problemstillinga og ser på Matt Schofield sin musikkpraksis. Her kjem dei musikalske (rytmiske og melodiske/ tonale), tekniske og soundmessige særtrekka inn og kvifor framstår Matt Schofield og hans spel og musikk som eit føredøme for meg?

Den andre analysen tok føre seg læringsprosessen og den strategiske læringa.

I desse prosessane har eg også hatt samtalar med kritiske vener. Me har drøfta ein del av loggane og analysane saman for å sikre at eg ikkje overser tema og funn som for meg har virka sjølvstøtt då eg er så tett på materialet.

4 Presentasjon av Matt Schofield

Eg nyttar Matt Schofield, musikken og gitarspelet hans som utgangspunkt for å undersøke mi eiga strategiske læring og korleis arbeidsprosessen er.

4.1 Mitt fyrste møte med Matt Schofield

Eg oppdaga gitaristen Matt Schofield ved ei tilfeldigheit i eit gitarblad eg hadde kjøpt tilbake i 2005. Bladet som eg sporadisk kjøpte, hadde skrive ein artikkel om han og den fyrste plata hans "Matt Schofield – The Trio, Live". Artikkelen hadde ein liten boks på sida med "key facts" og blei trekt fram som ein gitarist å sjekke ut dersom du likte Stevie Ray Vaughan, Albert Collins og Robben Ford. Denne boksen fekk meg til å lese heile artikkelen, då eg på den tida var særst oppteken av Stevie Ray Vaughan. Eg hadde også fått auga opp for Robben Ford. Der og då gjorde eg ikkje noko meir, men namnet festa seg ein plass bak i hjernebarken.

Under ein tur til London nokre år seinare, dukka namnet opp under eit besøk på platebutikken HMV. Eg hugsar eg tenkte "Han har eg høyrte om, og plata er så billeg at den kjøper eg." utan å eigentleg vite kva dette var for noko.

Vel tilbake på hybelen i Noreg, sette eg plata i platespelaren. Det var som å bli slått i magen. Blown away! Den tonen, og det trøkket - det var heilt fantastisk! Seinare same året spelte Matt på Notodden Blues Festival og eg var på konserten. Konserten og møtet med han etterpå, gjorde ikkje fasinasjonen noko mindre. Sidan har eg kjøpt alle platene, alt av videoar og vore på fleire konsertar.

4.2 Biografisk omtale av Matt Schofield

Matt Schofield er ein britisk bluesgitarist og songar. Han er fødd den 21. august 1977 i Manchester, England. Faren hadde ei stor platesamling og det var musikken frå desse platene som leia han inn i bluesen si verd. I følgje Matt var det då han såg eit

konsertopptak der Albert Collins, B.B. King og Stevie Ray Vaughan spelte saman, at han bestemte seg for å bli bluesgitarist (Intervju Matt Schofield, s. 1)¹.

Albert, B.B and Stevie were my first influences. It was seeing a video, in 1990 of the three of them playing together that was my initial inspiration to want to play blues guitar. That's why they're so important to me, still to this day. It was the coolest thing I'd ever seen! (Intervju Matt Schofield, s. 1).

Far hans var også viktig i høve til å oppdage nye artistar. Han sendte Matt ut på leit etter historia og røtene til dei ulike artistane som han likte.

(...) my dad say: ok, well, if you like Stevie Ray, you've got to listen to Albert King; so he gave me a copy of an Albert King record; and he said: if you like Eric Clapton, you've got to listen to Freddie King: so he helped me to go back to the roots and I think it's important to find where everything was coming from (Schofield, 2009).

13 år gamal starta Matt sitt fyrste band og sidan 18-årsalderen har han vore profesjonell gitarist og musikar. Han gjekk blant anna i lære hjå bandleiaren Lee Sankey og (David Bowie prodigyen) Dana Gillespie og saman med desse turnerte han UK, Europa og var også innom asiatiske land som blant anna India (Schofield, 2012). I løpet av desse åra fekk Matt erfaringane og lærdommen som gjorde at han seinare danna sitt eige band. Matt trekkjer fram å vera ein del av rytmeseksjonen og å arbeida for at bandet skal låta bra som noko av den viktigaste lærdommen (Intervju Matt Schofield, s. 5).

I learned a lot about being part of the rhythm section. Strong rhythm playing. Locking in, grooving with the band. Making the band, and song, sound good. I also learned about running a band, fronting a band on stage, and being the leader of a project. Both what to do, and what not to do! How members of band like to be treated, and what makes them play well. Learned a lot about being on the road with people. How to just "be cool" about things, and how (hopefully) not be the pain in the arse in the band! Mostly it just allowed me to play guitar, get

¹ Eit utdrag frå videoen kan sjåast på YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=MLHs2U0losw>

better, and focus on that, without worrying about all the other stuff! Which I miss sometimes (Intervju Matt Schofield, s. 5).

Etter sju år som sidemann og profesjonell, forma Matt sitt eige band, ein orgel-trio, saman med hammond-organist Jonny Henderson og trommeslagar Evan Jenkins. Trioen var noko spesiell og ukonvensjonell då dei ikkje hadde nokon bassist. Bassansvaret vart lagt til hammondorgelet. Dette bandformatet blei også føretrekt av amerikanske bluesgitaristar som Albert King og Jimmie Vaughan (Schofield, 2012). Schofield trekkjer fram den spesiell dynamikken som berre tre personar gjev. Det er veldig direkte og ting kan skje spontant og umiddelbart. Det er heller ingen stader å gøyme seg bort (Intervju Matt Schofield, s. 5).

There's a certain dynamic to just three guys playing that's very cool. Very direct, and immediate. Nowhere to hide. Kind of the least people you can get away with and still have a full band! It makes it easy to communicate and improvise. But I never enjoyed the traditional power trio with just bass and drums that much. I miss having another soloist to play behind, and comp for. I get tired of listening to me all night! (Intervju Matt Schofield, s. 5)

Som eit resultat av trioen kom albumet "the Trio, Live". Albumet var lågbudsjett, men fekk mykje positiv merksemd og blei starten på solokarriera til Schofield. Albumet blei fylgt opp av studioalbuma "Siftin' thru Ashes", 2005, og "Ear to the Ground". Her har bandet utvikla sin særeigne sound og stil, som er ein blanding av New Orleans funk og blues. På dei neste platene, "Heads, Tails & Aces" 2009 og "Anything but Time" 2011 er sounden meir retta mot den reindyrka bluesen. I tillegg til studioalbuma har Matt også gitt ut to liveplater til (Schofield, 2012).

Han har dei seinare åra fått merksemd frå store delar av verda. "Head, Tales & Aces" blei årets bluesalbum på British Blues Awards 2009. I 2010 blei Matt for fyrste gong kåra til årets bluesgitarist. Dette er prisar som han har fått fleire gonger dei seinare åra. Matt er også produsent i tillegg til å vera musikal, gitarist og songar. Han har produsert fleire album, blant anna av Ian Siegal (Matt Scofield, 2012).

4.3 Eit fagleg fokus

For å få eit fagleg fokus knytt til Matt Schofield som utøvar har eg laga meg ei arbeidsproblemstilling å jobbe ut i frå. Problemstilling I frå kap. 1.2. Problemstillinga kan delast i to delar. Vidare følgjer ei utdjuping og klargjering av problemstillinga.

4.3.1 Kva særpregar gitaristen Matt Schofield som musikal?

Med særpreg for ein musikal tenkjer eg på *tekniske*, *musikalske* og *soundmessige* særtrekk. I tekniske særtrekk ligg korleis Matt handterer og trakterar gitaren. For Matt er teknikken berre eit verkty for å nå målet (Leonard, 2010)².

Dei musikalske særtrekka inneheld *rytmiske* og *tonale* særtrekk. Innanfor rytmiske særtrekk ligg element som groove, timing og rytme, i tillegg til løp og frasering. Med dei tonale særtrekka tenkjer eg på toneval og skalabruk. Frasering og tonar i forhold til akkordar vil også ligge her.

Den siste delen er *sound*. I boka *Wow* vert sound definert som ”(...) et vertikalt snitt gjennom den klingende helhet, et generaliserende begrep for noe som er karakteristisk for en låt, en plate, en artist, en genre eller en tidsepoke.” (Blokhus & Molde, 2007, s. 28). Korleis er lyden og den personlege tonen til Matt?

I arbeidet med analysen av Matt som utøvar har eg også prøvd å undersøkje Matt sin *musikalske bakgrunn*. Kven er inspirasjonskjeldene og kva musikk han har høyrte på? Korleis har dette påverka Matt? Plukkar han opp spesielle ting frå dei?

Denne delen av problemstillinga er retta mot arbeidet mitt i studien og analysen av musikken og spelet til Matt Schofield. Den er ikkje meint å vera ein stor del av dette skriftlege arbeidet.

² Hal Leonard er produsent av Schofield sin instruksjonsvideo. Eg har transkribert videoen. Alt som har referanse (Leonard, 2010) er det Schofield sjølv som har sagt.

4.3.2 Kvifor framstår dette særpreget som eit føredøme for meg som musikar?

Noko i Matt Schofield sitt gitarspel trekkjer til seg merksemda mi. Eg likar tonen og sounden hans, dei tonane han spelar, rytmikken og feelingen hans. At eg likar det eg høyrer er ein motivasjonsfaktor for å prøve å læra seg og å reprodusera musikken. For å finne ut kva han gjer, må eg observera han. Dette gjer eg ved å lytte nøye til musikken, gå på konsertar og å sjå på videoar og konsertopptak der eg kan sjå og høyre kva han faktisk gjer. Det er også ein motivasjonsfaktor å kjenne at eg har ei utvikling og at eg klarar å innlemme musikken (halde på det eg spelar) inn i mitt eige spel. Samstundes kjenner eg att element frå andre artistar som eg likar i han og eg går ut i frå at det er med på å gjere han endå meir tilgjengeleg for meg. Men kva er det eg likar i dei andre? Eg føler også at eg ser meg sjølv litt i han og hans identitet og at me er like som personar. Schofield sine tankar om ting er tankar eg delar.

4.4 Analyse av musikaren Matt Schofield og musikken hans

Det vil verte for omfattande å gå i djupna på alt problemstillingane omhandlar. Eg vil difor avgrense meg til nokre utdrag for å gje eit inntrykk av korleis eg har arbeida med musikken. Kjennemerka er sett opp etter melodiske, rytmiske, tekniske og verkemiddel. Men aller fyrst litt om lytting før eg går over til sjølv analysen av Schofield og musikken. Merk at mange av sitata, i dette kapittelet, der han forklarar seg handlar om lytting, og at *lyttinga var vegen hans inn* i dette temaet.

4.4.1 Lytting

Schofield legg stor vekt på lytting.

”You are what you listen to. Your ears are you most important piece of equipment as a musician.” (Intervju Matt Schofield, s. 3).

Dette kjem tydeleg fram i mitt og andre sine intervju med Schofield og i instruksjonsvideoen hans (Leonard, 2010). Dette fenomenet er kanskje ikkje særskilt for han. Det bør ikkje vera særskilt for han då alle musikarar *må* lytte, men det er noko som han legg vekt på og tykkjer er viktig. Så viktig at han vel å framheve det og legge stor vekt på det. I andre instruksjonsvideoar har artisten ein tendens til å fokusere på dette kan eg,

dette er eg god på og slik gjer eg det. Dersom du vil låte som meg må du gjere slik og slik. At Schofield trekkjer fram øyra som sitt viktigaste instrument, seier noko om han som person og musikar. *Han er interessert i kva andre gjer og tek utgangspunkt i musikken og det som er rundt han.* Dette gjer han også til ein dyktig improvisator jamfør Bjørn Kruse (1995) sine tankar under improvisasjon i teorikapitlet.

”Your ear are your first instrument, the bigger the better” (Leonard, 2010).

4.4.2 Melodiske kjenneteikn

Ut i frå transkripsjonane, analysen, intervjuet og video er det tydeleg at Matt har sin tonaleforankring innanfor bluesskala, dur- og moll-pentaton skala, dorisk og mixolydisk skala, samt ein gong i blant nokre dim-skalaløp eller arpeggioar.

Basically, somewhere a long the way I realised I like the sound of the major pentatonic as much as the minor. Then I discovered the mixolydian mode, and realised that it was the perfect blend of the two, and that became a big part of my playing over blues. Or in the case of minor blues, the Dorian mode. I should explain that these theoretical things were discovered as “sounds” to me at first, not scales. (Intervju Matt Schofield, s. 3)

Schofield oppdaga dei ulike skalaane som lydar som han seinare fekk forklart kva var for noko. Skalaane han trekk fram stemmer også med dei som analysane mine syner. Dim-skalaen og dim-arpeggioane som Schofield nyttar blei inspirert og oppdaga gjennom Robben Ford³ og hans spel. Vidare byrja han å sjekke ut kva Robben Ford hørde på. Det var mykje jazz, og sånn fekk Schofield litt av desse sidene inn i seg.

For some reason that really “fit my ear” and made me want to have that kind of melody and “difference” in my own playing. So along with listening to him I started to find out what he was listening to - which was a lot of jazz! (Intervju Matt Schofield, 2)

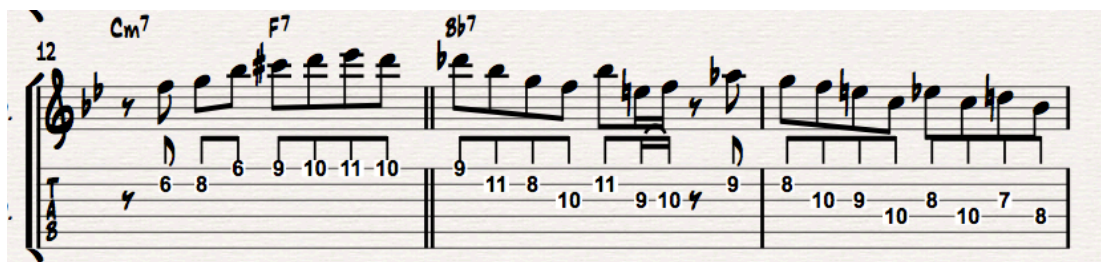
³ Robben Ford, (blues)gitarist og eit av Schofield sine føredøme.

I sitatet fortel Schofield om oppdaginga av Robben Ford og korleis dette passa inn i øyrene hans. Etter å ha funne ut kva desse lydane og skalaane var for noko, gjekk prosessen vidare med å nytte dei og få dei inn i øyra slik som dette sitatet syner:

I have never really practiced the scales as exercises up and down the scale. Because it doesn't sound very musical to me. But I have spent enough time with each of those scales, trying to get it into my ears, to get the sound of it there and under my fingers. So I know the sound of them, just like the chord voicings, they all bring different colours to me (...) (Leonard, 2010).

At Schofield nyttar dei ovanfor nemnde skalaane er ikkje noko banebrytande. Schofield er derimot flink til å spele utanfor *the blue box*⁴, og speler heller med utgangspunkt i posisjonane som ligg mellom. Dette gjev ein anna respons i strengene og tonane som vert spelt og det lét annleis. Notedøme 1 syner ei typisk frase med eit dorisk preg (legg til dur 3 og b5) i blue box som startar og bevegar seg ut av boksen frå fjerde tone og tilbake etter pausen. Frasen er henta frå låten *Move Along* (lyttedøme 2, ca 0:42).

Notedøme 1: Notasjon av *Move Along* - utanfor *blue box*



Samstundes nyttar han ofte akkordtonar i det han spelar. Frasen i notedøme 2 er opningsfrasen i soloen på låten *What I Wanna Hear* (Lyttedøme nr 3 frå 3:20). Her er nesten alle tonane akkordtonar (Fm7 – F, Ab, C, Eb) med eit par unntak. Frasen er også eit godt døme på flyttinga av melodiske motiv, sekvensering. I dette tilfellet ein Fm7-arpeggio som vert spelt oppover.

⁴ *Blue box* er fyrste posisjon i pentaton eller bluesskalaen. I tonearten Bb-dur, som *Move Along* går i, er dette i området 6. – 9. band på gitaren.

Notedøme 2: What I Wanna Hear - bruk av akkordtonar og sekvensering

Matt er også forsiktig med bruken av tersen og b5. Tersen vert sjeldan spelt rein, då som gjennomgangstone, og er i dei fleste tilfelle behandla ved å legge inn ein bend eller slide. Det same gjeld tonen som utgjer b5. Denne er mest nytta som gjennomgangstone eller i kombinasjon med slide eller bending.

Akkordskjemaa for låtane er ikkje veldig avanserte. Det er mange låtar som tek utgangspunkt i I-IV-V blueskjema og bygger vidare på dette. Det er også ulike variasjonen når det kjem til dur og moll. Ein del av solopartia i låtane er over kun to akkordar, Im7-IV, t.d. What I Wanna Hear (lyttedøme 3) og Siftin' Thru Ashes (lyttedøme 5). Elles er det jazzbluesskjema (Move Along) og ein del låtar som tek utgangspunkt i ei standardform, men som har B-delar og avbrekk frå dette (døme: Siftin' thru Ashes, Betting Man).

Ut i frå dei nemnde analysane har eg identifisert tonane som Schofield spelar og plassert dei i ulike skalaar. Det gjev meining, men syner berre kvar Schofield tek tonane frå. Schofield tenker ikkje ut i frå skalaar eller tonar når han improviserer. Han meiner at me skal spele med øyrene og ikkje følgje eit spesielt skalamønster fordi du veit kvar det går. Skalaane er der for å hjelpe oss dersom det trengst.

We wanna play using our ears, not scales or following our fingers just because we know where they can go in a particular pattern on the fingerboard. The scales are there, but they are just a map to guide us if we need it (Leonard, 2010).

4.4.3 Rytmske kjenneteikn

Når eg ser på dei ulike frasane frå transkripsjonane, ser eg at eit fleirtal startar på *off beat* eller av slaget. Med så mange frasar off beat vert effekten desto større når han startar på slaget. Alle notedøma her i teksten startar på off beat. Schofield er også medvitent om korleis han plasserer seg i forhold til beaten – er det på, litt bak eller framføre slaget (Leonard, 2010)?

Repetisjon av rytmske mønster er noko Matt nyttar ein del. I soloen på låta *I told ya* (Lyttedøme 8, ca. 1:40) kan eg høyre eit rytmisk mønster, i denne samanhengen ein heil melodisk frase, som vert spelt om att fleire gonger med ulike start tonar. Matt har klare tankar om kvifor han gjer dette. I høve til lyttarane kan det vera vel så spennandes og interessant som kompliserte melodiar og anna galskap:

Some times a simple riff played over and then over again can be more interesting or exciting for the listeners than lots of complicated melodies and craziness going on, so there is nothing wrong with repeating or especially developing a theme in ether your rhythm or your lead playing. In fact the most funky and soulful sound in music that I love, tends to relay on repetition to build the intensity and feel as the song progresses (...) (Leonard, 2010).

Rytmske variasjonar

Matt har innslag av polyrytmikk i spelet sitt, noko eg tykkjer er effektfullt. Notedøme 3 under syner eit parti med 3 mot 2 polyrytmikk frå *What I Wanna Hear* (lyttedøme 3, ca 5:20). Her spelar Schofield akkorden F7#9 og nyttar den nedskrivne rytmikken. Legg også merke til oppbygginga i taktane før der han nyttar repetisjon nok ein gong.

Notedøme 3: Notasjon What I Wanna Hear - Innslag av polyrytmikk – 3 mot 2

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The chord symbol F7#9 is written above the staff. The notation is divided into five measures, numbered 71 to 75. Measures 71 and 74 contain a polyrhythmic pattern of eighth notes. Measures 72 and 73 contain a double bar line with a repeat sign. Measure 75 contains a single eighth note. Below the staff, there are rhythmic markings: 'L3' under measures 71 and 74, and 'L3' under measure 75. The markings 'L3' indicate a 3/2 polyrhythm.

I ein del av låtane som går i shuffle (8.delstriol-feel) har Matt innslag av løp som er even (jamne 16.delar). Han spelar frasar med even eller straight rytmikk over det shuffla kompet. Frasen som er vist i notedøme 4 er også frå *What I Wanna Hear* (lyttedøme 3, ca 5:37). Å spele på denne måten gjev ein ekstra intensitet i musikken der tonane nærmast vert trykka inn på kort tid. Effektfult etter mi meining. Dette er også eit verkemiddel som blant anna gitarist Robben Ford nyttar mykje.

Schofield har fokuserte frasar heile vegen. Det er tydeleg at det skal ende ein plass. Den sterke rytmikken og dei bestemte anslaga bidreg til å skapa dette. Sjølv om frasen er lang er det fortsatt slik at den skjer igjennom og er krystallklar. Den personlege tonen og sounden bedreg også litt til dette. Notedøme 4 er også eit døme på fokuserte frasar. Tydeleg *attityde*.

Notedøme 4: Notasjon *What I Wanna Hear* - Even over shuffle komp

4.4.4 Tekniske kjenneteikn

Schofield har eit vidt repertoar av måtar å bende på og i soloen på låten *Nothing Left* (lyttedøme 7) viser han ein del av dette. Pre-bend (bending av tonen før anslaget) (5:12), over-bend (bender ”for langt”) (4:29), vanleg bend opp til ønskt tone og bending saman med kraftig vibrato (3:42) er døme. Eg har lagt bending under teknikk, men bending er også eit viktig stilistisk trekk.

Anslag og plekterteknikken til Matt er noko han har jobba mykje med og tenkt igjennom. Han har eit medvite forhold til korleis han slår an tonane han spelar. Kvar på strengen, plekteret eller fingrane som han nyttar, vinkelen på plekteret i anslaget og krafta som vert lagt i det gjev han ei stort spekter av moglegheiter alt etter kva han prøver å formidle.

4.4.5 Verkemiddel:

I soloen på *Stranger Blues*, lyttedøme 4, 2:25 ut i låten (sjå vedlagt transkripsjon *Stranger Blues* takt 25-31, s. 103), repeterer Schofield den same frasen fleire gonger etter kvarandre. Ein annan variant av sekvensering. Her er det den eksakte frasen som vert repetert og den vert nytta som utgangspunkt for vidare frasar. Eit anna døme er det tidlegare nemnte i *I Told Ya*.

I instruksjonsvideoen sin legg Schofield vekt på å la musikken puste og bruk av dynamikk (Leonard, 2010). Låta *Lights Are On But Nobody's Home* (Lyttedøme 11) er eit god døme på dette og fleire andre musikalske verkemiddel som Schofield nyttar. Soloen i låten bygger seg opp gjennom ein lang crescendo og droppa plutsleg til type pianissimo (pp). Det heile toppar seg ved ca 4:00. Partiet vidare følgjer med lange pausar i spelet hans. Desse to partia er i stor kontrast til kvarandre.

"Tension and release"

Eit verkemiddel som Matt nyttar ofte i live-samanheng er å gjere ei oppbygging der heile bandet "står og spinner" i ro på same akkorden heilt til dei får feste og spelar vidare. Dette kan du høyre i låten *All you need*, som er lyttedøme 6 ved 4:12 – 4:30. Dette er ein effektiv måte å bygge opp spenning på (tension), for så å forløyse det. Matt gjer også dette ved å repeterer ein frase eller eit mønster mange gonger etter kvarandre medan bandet spelar som vanleg.

4.4.6 Sound:

Sound og tone er knytt både til det personelege på gitaren og bandet. Det er eit lydfenomen som det kan vera vanskeleg å setta ord på.

"The tone is you! Your voice on the instrument, it's your fingers, it's how you approach the guitar, how you touch it, and your execution as a whole" (Leonard, 2010).

På det personlege plan ser Matt på tonen som seg, hans stemme på instrumentet og korleis han tek på gitaren og behandlar den har innverknad på korleis tonen vert. Matt

har nytta bluesgitaristen Stevie Ray Vaughan som eit referansepunkt for korleis han vil låte og meiner Vaughan har mange lydmessige kvaliteter som han sjølv ynskjer. Schofield karakteriserer lydjakta som å streve etter å låte like bra som Vaughan utan å låte som han.

Interesting you mention Stevie. He's still probably my biggest reference point for great tone. In some ways it's always been a chase for me to sound as good as him, without sounding like him! Or certainly when I was younger, trying to sound like him, but not being able to, so finding your own sound somewhere in that. Which is good. So I've always wanted a lot of the "qualities" he had in his tone. But in my own way! (Intervju Matt Schofield, s. 4).

I det neste sitatet reflekterer Schofield over tonen han har kontra tonen til Stevie Ray Vaughan som var utgangspunktet han strekte seg etter. Han karakteriserer sin gitartone som "woody" medan Vaughan er meir "glassy".

I think the main difference would be I have a more focused, more midrange character. Thicker mids. His tone was big and fat, but in a more "spread out" way. Some of that's the amp choice and setting, but some of it is just how we hit the guitar. What I've found suits my own touch. I'm not as aggressive as him. I tend to think of my sound as a bit more woody, versus Stevie's more glassy sound. Certainly more lower mids. My top end doesn't go as high as his does, and my lows are softer. His go "clang" and mine go "ooh". Something like that! Plus, I play loud. But he played really loud! (Intervju Matt Schofield, s. 5).

Når det kjem til korleis Schofield jobbar for å finne sin tone på instrumentet kjem han tilbake til lyttinga - "It really is as simple as just trying to please my ear. Pleasing myself. Make it sound good!" (Intervju Matt Schofield, s.4).

I forhold til bandet har Matt fleire ulike bandkonstellasjonar som alle høyrer ut forskjellige ut. Det er ulike folk som er med i dei ulike konstellasjonane og kvar og ein har sin spelestil og sine særtrekk, men det er i hovudsak to ulike konsept. Ein orgeltrio og ein kvartett som er trioen saman med bass. Fellesnemnaren er Jonny Henderson (orgel og keys) som har spelt med Schofield i ei årrekke. Dei kjenner kvarandre inn og

ut. Det er likevel ulike kontekstar som fungerer forskjellig og har ulike tilnærmingar. Der trioen er meir fri og spontan, må kvartetten vera strengare med arrangementa. Dei neste sitata syner Schofield sine tankar rundt dei to bandformata:

So the organ trio is like the ultimate power trio for me. Very free, but big sounding still. It's kind of unique for me as a soloist because the organist is providing the foundation of the song in the bass and also adding to the harmony, so he can take the entire band where he wants, and really follow me (Intervju Matt Schofield, s. 5).

The four piece band tends to have to lock into the arrangements a little more, so it's not quite as free. But another person brings in a different dynamic, with the potential for more musical contribution. More ideas. More energy. So that can be a good thing too (Intervju Matt Schofield, s. 5).

Opp igjennom åra har det vore ulike trommeslagarar som alle har bidrege på forskjellige måtar og lagt føringar for korleis den overordna sounden er blitt. Evan Jenkins, har jazzbakgrunn og er ganske funky av seg. Han var med på dei fyrste platene med eit meir funky preg og lette innslag av jazzrock. Kevin Hayes, er ein tradisjonell bluestrommis som har spelt med blant anna Robert Cary, BB King og Van Morrison, var med å forme bandet i retning meir tradisjonell blues. Jordan John, har bakgrunn frå soul og funk musikk, og denne plata, *Far as I can see*, har innslag av soul og funk. Eg har vore på konsertar med alle dei ulike banda, og konsertane har vore heilt forskjellige. På spørsmål om dei ulike formata endra Schofield sin tilnærming og utføring svarar han at han fortsatt meiner han gjer sine egne ting.

At this point I can kind of “do my thing” in both setups I think. Mainly, in the trio I've played with Jonny for so long, that I really don't have to give him any direction. So I'm probably most “free” musically, as a soloist, in that line-up. Although from the audience perspective I think sometimes it looks more like a “normal” band on stage when they see a four piece up there! So maybe that's more accessible to some people. And it's definitely nice to have someone else stood up on stage and moving around, from a visual energy point of view. So I might feel more free as a frontman of a band with the four piece. In fact, with

the four piece, it's more me as the frontman with a backing band, and in the trio it's more a band with me as one of the members, if you see what I mean (Intervju Matt Schofield, s. 5-6).

Schofield føler seg altså meir musikalsk fri i trioen, då det faktum at dei berre er tre gjer det endå lettare å gå nye vegar. Kvartetten gjev ein annan dynamikk i gruppa. Det er ein ekstra person som gjev av seg og fører med seg ny energi og musikalske idear til samarbeidet som allereie er der. Kvartetten har også ein anna tyngde enn det trioen har i det faktum at det er ein bassist med. Å spele basslinjer på eit orgel gjev ikkje den same effekten som ein bassist vil gje då orgelet ikkje har same dei same dynamiske og anslagsmessige mogelegheitene. Det viktigaste med eit bandmedlem er derimot at det er kjekke personar som gjev jernet kvar gong dei spelar (Intervju Matt Schofield, s. 6).

5 Funn

5.1 Introduksjon

Innsamlinga av empiri er gjort over fleire korte periodar. Hovudperioden strekker seg frå januar 2013 til og med juni 2013, men med nokre avbrot slik at det ikkje er ein samanhengande periode. Problemstillinga mi omhandlar kva som karakteriserer mi strategiske læring og konteksten ho går inn i, i arbeidet med å læra meg musikken til Matt Schofield.

Plukkinga av låtane og gitarkora er for det meste gjort på eit tidlegare stadium enn datainnsamlinga. Innøving og plukking går difor sjeldan føre seg parallelt, men det førekjem.

Reint praktisk har mestedelen av øvingsøktene i observasjonsperioden gått føre seg på følgjande måte:

Jobbinga med ein låt startar med at eg gjer meg kjent med låten og lærer den å kjenna. Dette skjer gjennom lytting til låten, men også litt gjennom jamming til. Så lærer eg meg å synga så mykje som mogleg. Nokre gonger vert synginga nedprioritert, men eg erfarer at det er absolutt verdt å ta seg jobben med å lære seg å syngje stoffet. Å få stoffet inn kroppen før ein får det ut i instrumentet. Instrumentet er ein forlenging av kroppen. Vidare i innstuderingsprosessen prøver eg å bladlese så langt eg klarar dersom eg har musikken notert ned. Der eg spelar feil eller "heng meg fast", stoppar eg opp, går tilbake og tek tak i dei problem som er der. Slik held eg fram til eg har vore igjennom heile låten. Dette gjer eg for å ha kjent på heile koret. Så er det tilbake til start og den same prosessen startar på nytt. Denne gongen er ikkje målet å komma igjennom heile koret, difor spelar eg til enden av frasen. Dersom det lèt fint og eg er nøgd, går eg vidare. Om ikkje ser eg nærare på kva som er problemet, og repeterer frasen til eg har fått han slik eg vil han skal vera. Når frasane sit går eg vidare og koplpar saman fleire frasar for på den måten å gradvis jobba med større delar og samanhengar av koret. Er koret langt, tykkjer eg det fungerer å konsentrere meg

om ein og ein runde. Alt dette gjer eg med metronom, slik at eg har ein puls å forholde meg til. Når eg meiner at eg klarar det godt nok og har komme igjennom alt, set eg opp tempoet litt. Slik går det på rundgong. Taktar som skapar problem, vert isolert og jobba ekstra med før eg gå vidare. Når eg er oppe på eit anstendig tempo, startar eg å spele saman med innspelinga. Her nyttar eg Capo og set ned tempoet noko ved behov. Det er ikkje alle låtar som taklar at tempoet vert sett ned. Då tenkjer eg på det totale lydbiletet når låten vert spelt av i eit lågare tempo enn originalen. Korleis det læt varierer difor frå låt til låt. Slik jobbar eg til eg har rett tempo inne. Underveg i jobbinga er det ulike fokusområde. Fyrst vert det viktigaste å spele dei rette tonane, og å finne ut av fingersetting som fungerer. Deretter kjem fokus på uttrykk og oppbygging av frasar meir og meir inn i bilete.

Etter kvar øving er det ført logg over kva som er gjort (bør det stå noko meir her – ei setning eller to. Etterpå har eg analysert loggane for å finne mønster og samanhengar som kan gje svar å på problemstillinga mi.

5.2 Logganalyse – kva har eg funne?

Eg har valt å sortere funna i læringsstrategiar, mal for øving, øvingsstoffet sin musikalske kontekst, deling og kroppsleggjering av øvingsstoffet, førebuing, rammevilkår, måldefinering og bruk av digitale verktøy. Funna vert gjort greie for i det vidare.

A – Læringsstrategiar på ulike nivå

Eg vekslar heile tida mellom ulike studie- og læringsstrategiar (Nielsen, 2004). Refleksjonane eg gjer meg undervegs kan karakteriserast som ein metakognitiv strategi. Refleksjonen over handlingane og det eg høyrer og erfarer, styrer bruken av lærings- og studiestrategiane.

Siw Graabræk Nielsen delar *læringsstrategiane* opp i tre grupper (2004); *utveljings-, organiserings- og integreringsstrategiar*. Alle desse strategiane vil eg seie at føregår på

to ulike nivå, eit *detaljnivå* og eit *heilskapsnivå*. Desse to nivåa på læringsstrategiane finn eg att i arbeidet mitt.

På *detaljnivå* jobbar eg spesifikk med ein bestemt låt, og gjerne med bestemte delar av eller frasar i låta. Framgangsmåten ”*Taktar som skapar problem, vert isolert og jobba ekstra med før eg gå vidare*”, frå skildringa mi ovanfor, syner t.d. at vurderinga av detaljnivået heile tida er til stades. Kva må eg jobbe med for at mi utføring av låta skal verte betre? For at denne frasa skal verte betre? Det skjer eit utval og ei lokalisering av område med forbettringspotensiale.

Det *heilskapelege nivået* går ut på å finne låtar, sette dei inn i ein musikkhistorisk samanheng og sjanger, og å relatere den nye låten til noko som eg allereie kan spele.

A1 – Mine utveljingsstrategiar

Det heilskapelege nivået baserer seg på medvitne utveljingsstrategiar. Dette betyr å til ei kvar tid finne relevant stoff som skal lærast. På den eine sida har eg spurt meg kva låt skal eg arbeida med, kva låtar er det eg har lyst til å lære meg og arbeide med? Kva kan denne låta gje meg dersom eg går djupt inn i og arbeider grundig med ho? På den andre sida har eg nokre gonger sagt at ”Denne låta likar eg. Den vil eg spele.” og det er grunn nok. Kva er det som får meg til å like ein låt og ville lære ho? I desse tilfella kan det vera eit kult kor, riff, groove eller sounden som har ei tiltrekkingskraft på meg. Desse spørsmåla kan eg også stille om ein artist. Kvar er det som får meg til å trekkast mot ein artist? Eg stilte det same spørsmålet til Schofield. Dette er svaret han gav meg:

Everything always starts with the tone for me. That’s what makes me want to listen further. And I don’t mean just the sound of their guitar and amp. I mean the overall combination of the musicians touch and approach on the instrument, being transferred and amplified through their choice of equipment, and how perfectly that all fits together. After that I’m drawn to the “feel” and “groove” of a player, or what you might call their “pocket” or “time-feel”. I like to hear strong time and phrasing in a player. Gotta be groovy! That’s what keeps me listening and connects me to it. After that it would be the melodic content they bring. Does it “fit my ear?” Whether melodically it’s simple or complex, I don’t

mind, but it has to be preceded by the things above for me to enjoy it and be inspired by it. All of my influences have those ingredients, and you'll also notice they have very strong identities as individuals. Instantly recognisable sounds. That's what it's all about for me (Intervju Matt Schofield, s. 2).

For Schofield startar alt med tonen. Det er tonen som får han til å lytte vidare. Etter dette kjem feeling, groove og time, og til slutt det melodiske innhaldet. Eg vel å nemne dette då eg meiner at eg har vore igjennom den same prosessen. Fyrst har eg identifisert Schofield sin sound og spelet hans som noko eg likar, og vidare plukkar eg ut låtar og soloar som "fit my ear" og som eg vil lære av.

Slik det går fram av sitatet under er det i dei fleste samanhengar mi eiga *lyst* som er ein viktig faktor i utveljinga.

What I Wanna Hear er den fyrste låta på *Head, Tails & Aces* plata. Det er ei låt som eg har likt sidan fyrste gong eg har høyrte ho. Shuffle, mid-tempo blueslåt, leiken og med mykje framdrift spesielt i bassløpet og trommene. Hovudet nikkar, føtene går og smilet kjem fram kvar gong eg set ho på. Låta minner meg om ein del av gromlåtane frå eit bluesband eg spelte i før. I tillegg spelar Matt nokre killer licks som eg har lyst til å lære. Dette er ein låt eg har lyst å spele! (Utdrag Logg 0417).

What I Wanna Hear er ein låt som gjer meg glad og gira. Låta inneheld også ein del linjer som eg får lyst til å lære og ho minner meg på gromlåtar og gode opplevingar med mitt tidlegare bluesband.

Det er også andre forhold som får meg til å velje ei låt:

Move Along er frå det andre studioalbumet til Matt, *Ear to the ground*. Dette er ei blueslåt i jazztradisjon og bygger på eit standard jazzbluesskjema. Det er den mest jazzlåten som Matt spelar om ein ser vekk i frå dei fyrste liveplatene som har nokre jazzfunk/rock-låtar (t.d. Cissy Strut). Dette er nok eit ytterpunkt i Matt sin diskografi og det mest jazz eg har høyrte han spele. Det vil vera spennande å sjå om han gjer noko anna her enn i dei andre blueslåtane. Koret er

langt og samanhengande. Låta er rask! Ein runde har omtrent ikkje pausar, frasane heng saman nesten heile tida og han beveger seg mykje opp og ned på halsen. Låten er god for plekterkondisjonen og å halde det gåande, samt posisjonsskifter (Utdrag Logg 0428).

Move Along blei valt av *tekniske årsaker* som tempo, plekterkondisjon, posisjonsskifter og å halde 8.delane gåande. Vidare er låten den mest jazza som Schofield har spelt inn i studio. Den er såleis ein kontrast til dei meir tradisjonelle blueslåtane, sjølv om dette også er blues, jazzblues. Det er difor spennandes å sjå om han nyttar seg av andre verkemiddel i denne enn i dei tradisjonelle blueslåtane. Sjølv om jazzbluesskjema ikkje er så spesielt til vanleg, er dette eit av dei meir avanserte akkordskjemaa som Schofield nyttar.

A2 – Mine organiseringsstrategiar

Eg finn organiseringsstrategiar både på heilskaps- og detaljnivå. På heilskapsnivå betyr det å finne ut kva låtar eg skal arbeida med og å sette ei rekkefølge for innlæringa. Er det låtar som eignar seg betre å jobbe med før andre slik at eg er betre rusta til dei neste låtane? Eg må tenke på kva del av låten eg bør ta tak i fyrst for å få ein fin flyt og framgang i arbeidet.

På detaljnivå vert dette organisering og strukturering av innlæringa av låten og frasane. Kva eg skal jobbe med til ei kvar tid innanfor ramma av den einskilde ”låten”.

Eg finn greitt akkordskjema på Siftin og What I Wanna Hear (den går i Fm7 og Bb7, pluss ein nedgong på slutten av runden Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, C7#9). Siftin’ er litt meir avansert, men det går fint å finne akkordane. Solopartia på begge desse låtane er i grunn heilt like akkordmessig. Fm7 – Bb7 og Gm7 – C7. Det er mykje dei same triksa som går att. Denne I – IV – vampinga er i grunn litt typisk for Matt, men også mykje bluesmusikk (Utdrag Logg 0412).

Sitatet syner korleis starten av jobbinga med What I Wanna Hear og Siftin’ thru Ashes gjekk føre seg. Prosessen med å verte kjend med låtane startar med å finne akkordskjemaet og gongen, før eg jammar litt med for å få spelt det nokre gonger og

kjenne på låtane. Neste steg er jobbing med soloar. Den delen startar med at ”Eg arbeidar meg igjennom heile soloen i sakte tempo og lokaliserer dei vanskeleg delane” (utdrag Logg 0405). Dei vanskelege delane får så ekstra merksemd i det vidare arbeidet.

A3 – Mine integreringsstrategiar

Eg finn også integreringsstrategiar. På heilskapleg nivå går det ut på å sette låta inn i ein kontekst. Det er ein spesiell sjanger, låta har ein viss feel og groove. Å implementere musikken i mitt eige spel og uttrykk er også ein del av det overordna nivået. Å få det implementert gjennom meg og mitt spel er ein vanskeleg og tidkrevjande prosess. Det er heller ikkje alltid lett å oppdaga og sjå resultat av dette der og då. I loggutdraget skildrar eg ein øvings situasjon der eg freistar å spele materialet eg har jobba med i ein annan musikalsk kontekst.

(...) Spelar ulike oppvarmingsøvingar og går deretter over til å jamme litt saman med Nils Landgren og Funk Unit. Det er ei blueslåt og So What. Dette er låtar som eg kjenner, men eg har aldri spelt skikkeleg på dei. Berre jamma med litt. Jobbar med å plukke opp element frå improvisatorane og herme. Samtidig er dette låtar som er fri og eg kan spele nett kva eg vil. Eg prøver å spele ein del av Schofield licksa frå Live Wire. Dei passar igrunn inn. Spesielt på blueslåta. Det som er vanskeleg er å flette dei inn. Lage gode inn og utgongar på frasane. Det er jo det Matt er spesielt god på (Utdrag logg 0428).

På detaljnivå betyr integrering å sette saman taktar og tonar til heile linjer og frasar, og å relatera dette til det som eg allereie har lært meg av låta. Til slutt utgjør dette ein heil låt med alle dei ulike delane som denne låten har.

Alle desse strategiane vert tett vovne saman og er ikkje alltid like lette å skilje frå kvarandre. Samstundes ser eg ikkje føre meg å arbeida utan ein av dei.

B – Eg utviklar ein mal for øving

Det er tydeleg at jobbinga med å øve inn låtane etter kvart går inn i eit fast spor. Ein slags *mal*. Eg har i framkant av og i løpet av perioden, utvikla ein metode som eg tykkjer fungerer bra for meg. Denne utviklar seg til å verte ein standardmetode. Det er

ein evig spiralgong, og eg kjem attende til dei same strategiane, verktya og verkemidla for å øve inn låten så å seie kvar gong. Metoden tek utgangspunkt i mine forkunnskapar, og er bygd på erfaringar som eg har gjort opp igjennom åra saman med lærarar eg har hatt, medstudentar, kameratar og musikantar.

Nedanfor er nokre utdrag frå øvingsloggane mine frå ulike tidspunkt i øvingsperioden vist i kronologisk rekkefølge som viser korleis malen min er bygd opp:

Øvinga i dag vert terpete. Etter oppvarminga så lyttar eg igjennom innspelinga og spelar igjennom gitarkoret sakte for meg sjølv. Repeterer dei taktane som eg tykkjer er vanskelege og sikrar meg at eg spelar dei rett no. Deretter går eg over til å spela med innspelinga (50% tempo, eg prøver ikkje raskare i dag). Det går i grunn bra, men med nokre feil. Spesielt dersom fokuset ikkje er 100%. Eg byrjar å hugse ganske mykje av koret, men støttar meg på notane mine. Dei partia som er vanskelege tek eg ut og jobbar med åleine. Spele sakte igjennom og loope dei. Prøver deretter med innspelinga att og sånn går det i runddans....
(Utdrag Logg 0429 tidleg i øveperioden).

Starta plukke introen på Live Wire - lærte meg å spele den. No skal den berre skrivast ned. (...) Den vanlege prosessen. Lyttar til innspelinga, prøver å synge koret. Prøver å spele det og imitere, skrive ned, kontrollera. Nytt Capo nokre stader for å få tydeleg fram tonar eg er usikker på (Utdrag Logg 0629 seint i øveperioden).

I den "seine" økta er fokuset på å få plukka, skrive ned og øve inn introen på låta *Live Wire*. Ut i frå loggen ser eg at prosessen med å plukke er lik innøvingprosessen. Begge prosessane har like element og går føre seg på same måte. At eg seier "no må den berre skrivast ned" viser at eg tenkjer framover og dette kan seiast å vera mål for vidare arbeid å verte ferdig med det. Det er ein tydeleg studiestrategi i form av å følgja eit bestemt løp, ein mal. Nokre gonger har eg ulike inngangar til denne prosessen:

Eg noterte i Sibelius og på papir. Det at låten er litt "shuffla" gjer den litt kinkig å notera...Jobbar med same strategi som i innøvingfasen. Skriv ned, lyttar og

kontrollerer. Denne gongen hadde eg lært meg å spela og synga koret slik at eg slapp å spela det kvar gong eg skulle sjekka. Det var nyttig (Utdrag Logg 0630).

Utdraget viser at eg har lært meg å spele partiet før eg skriv det ned. Dei fleste andre gongene har eg skrive det ned før eg lærer meg å spele det.

Angående framgangsmåte er det ikkje noko nytt. Tek frase for frase og terpar og set saman. Jobba ein del med loop i dag. Sette opp den fyrste runden av koret og loopa det. Mange gonger. Funka fint, men det er fortsatt viktig for meg å ta ut enkelte parti og jobbe grundigare med dei (Utdrag Logg 0801).

Ut i frå desse loggutdraga kan eg sette opp ein mal for øvinga. *Malen* for meg ser slik ut:

1. Lytte igjennom låta
2. Lære meg å synge delar eller heile låta
3. Skrive ned på notar og tabulatur
4. Innøving og plukking
 - a. Dele opp i mindre bitar
 - b. Repetere og loope det til eg er nøgd
 - c. Gå vidare til neste bit - repeterer punkt a og b om naudsynt
 - d. Sette saman dei ulike bitane.
 - e. Feedback – Evaluere og vurdere – Repetere a-d eller gå vidare
5. Spele låta åleine (med innspeling) og/eller med band

Punkt to og tre er berre med i starten når eg jobbar med ein ny låt. Dersom eg er forbi dette stadiet hoppar eg til punkt fire. Strategien går som oftast ut på å dele opp i mindre bitar, øve seint, enten med notar (lese notane/transkripsjonen) eller lytte til innspelinga og imitere den. Eg repeterer til det er godkjent og går så evt. vidare med nye delar eller ny låt.

Arbeidet med å lære meg og øve inn musikken til Schofield har ein hovudprosess som består av fleire mindre prosessar. Det kan kallast makro- og mikroprosessar. Alle desse

prosessane går i sirkel (type ein ball som rullar) eller i ei spiralrørsle. Ein vanleg arbeidsperiode, på makronivå, kan sjå slik ut:

1. Bestemme låt som skal arbeidast med og gjere seg kjend med ho.
2. Sjekke ut bakgrunn og sette låta inn i perspektiv
3. Øve inn – her kjem malen min for øving inn.
4. Evaluering og vurdering – repetere pkt. 3 eller starte på nytt på pkt. 1

Mikronivået er øvingsmalen min. At arbeidet går i sirklar og vert repetert stemmer også godt med Graabræk Nielsen (2004) sine tankar. Ho understrekar at dette er ein kontinuerleg prosess som inkluderer å "(...) planlegge, iverksette og reflektere" med et siktemål om å stadig forbetre øving og utøving (Nielsen, 2004, s. 42).

Alt dette vil eg karakterisera som metakognitiv strategibruk sidan det styrer bruken av dei andre strategiane, men det er også innslag av lærings- og studiestrategiar. Det er også tydeleg at i starten av jobbperioden er strategibruken meir bevisst enn seinare. Over tid har strategiane blitt til ein *automatisert* prosess. Eg tenkjer ikkje lenger over kva eg skal gjera på eit gitt tidspunkt for å få det resultatet eg ynskjer. Mine erfaringar stemmer godt overeins med Graabræk Nielsen som seier at strategiane kan vera formålstenelege sjølv om dei ikkje er bevisste. Strategiane er potensielt bevisste og kontrollerbare. "I dette ligger det også at strategibruken tenkes å utvikle seg fra å være bevisst til å bli automatisert, men at personen kan skaffe seg innsikt i sin egen strategibruk dersom dette er nødvendig." (Nielsen, 2004, s. 36).

Etterkvart som eg har lært meg nokre låtar og går vidare med andre vert det ei tydeleg "tredeleg" av arbeidsøktene. Fyrste del er oppvarming, del to er repetisjon av kjent stoff – del to kan også definerast som ein avsluttingsdel av del ein, og del tre som tek for seg nytt materiale. På denne måten held eg ved like det eg kan, samstundes som eg lærer meg nytt stoff.

C – Eg set øvingsstoffet inn i ein musikalsk kontekst

I boka "Den tenkende kunstner" referer Kruse til eit sitat av filosofen Arne Næss: "Det dreier seg om å være orientert om sitt fag, og ikke bare flink i sitt fag." (1995. s.11). For

å følgje desse tankane, samt tankane til Schofield (Leonard, 2010) om å sette seg inn i musikken og historia, prøver eg å sette musikken eg skal læra inn i ein større samanheng. Eg lyttar på originalversjonar og artistane som står bak. Når eg kjenner til både originalversjonen og andre musikarar sine versjonar, vert det tydelegare kva Matt har gjort med låta. Verkemiddela hans kjem tydelegare fram saman med noko av det musikalske tankesettet og innfallsvinkelen hans. Denne prosessen har eg også gått gjennom med fleire av låtane som eg har jobba med. Loggsitatet under syner litt av arbeidet med å få på plass rammene rundt og å sette låta *Stranger blues* inn eit større bilete.

Låten er opphavleg ei Elmor James låt – så eg lytta litt til Elmor og ein del andre sine versjonar av låten. Matt har tolka den ganske ulikt originalen. Originalen er ei litt up-tempo blues-låt i boogie og swing inspirert. Det er eit tydeleg riff i kompet saman med eit leikent piano og blås som fyller inn. Matt har lagt vekk riffet, satt ned tempo, gitaren har ein kompeeffekt og piano er ganske fritt i versa. Han har teke med seg trommegroove (Utdrag Logg 0731).

Som sitatet syner har eg teke meg tid til å lytte til originalversjoen og nokre versjonar som andre artistar har gjort. Matt har arrangert låta for sitt band, gått vekk i frå det dominerande riffet, sett ned tempo noko og på den måten endra stemninga i låten. Han held likevel fast på dei viktigaste særtrekka, sett vekk i frå riffet. Det same arbeidet har eg gjort med låta *Black Cat Bone* som Albert Collins har laga. Også her har Matt endra ein del på låta. Oppbygginga og forma er mykje det same, men grooven og feelinga er meir funky enn originalen. Han har likevel klart å halde på signaturriffet til låta, sjølv om han har endra litt på det.

Arbeidet med å sette øvingsstoffet inn i ein musikalsk kontekst vil eg kalla ein integreringsstrategi på eit heilskapleg nivå fordi alle elementa er til stades: låten, konteksten, utforming og tolking, og historia bak.

C1 – Gjenkjenning av tekniske og musikalske element i anna materiale

I heile perioden er eg flink til å lytte til musikken til Matt. Eg høyrer også mykje på anna bluesmusikk, i tillegg til anna musikk generelt. Også dette er med på å sette alt eg

jobbar med inn i ein større samanheng, ei ramme, ein kontekst. Eg merkar tydeleg at eg kjenner att element som Matt gjer i sitt spel i musikken som eg høyrer på. ”Der spelar han det licket frå den og den låten, men no er det i ein annan samanheng. Det blei ein ny og interessant effekt”. Slik lyder typiske tankar som har komme fram mange gonger.

Når det kjem til improvisasjon så høyrer eg Schofield-element i musikken eg jobbar med sjølv og klarar til ein viss grad å implementere det i musikken eg spelar. Under ei innspeling i studio for ei tid sidan tok eg meg sjølv i å spele eit av licka til Schofield i ein heilt annan kontekst. Licket er bygd ut i frå moll-pentatonsskala i ein slow blueslåt, men blei spelt over dur-pentatonsskala i ei country/folklåt. Med litt tilpassing, fungerte det fint.

”Etter å ha jobba ein del med låtane og materialet så kjenner eg att mykje av det som Matt spelar under konserten. Licks, fraser og vendingar. Samstundes høyrer eg at han har fått nye impulsar og idear. ” (Utdrag frå konsertlogg 1109). Sitatet syner at eg kjenner att dei elementa som eg meiner Schofield står for, men syner også at eg oppdagar nye element ved spelet hans. Schofield har også ei utvikling. Schofield seier at han ikkje lenger spelar saman med innspelingar. Han lyttar mykje til musikk og spelar mykje gitar, men kvar for seg. Musikken han lyttar til er den han alltid har høyrte på og oppdagar den på nytt (Intervju Matt Schofield, s 4).

My main concern is having my own sound these days, as opposed to being able to play “better” in some way. That is more of a individual, internal and I suppose psychological process of development, than learning new things all the time on the instrument. More refining what you have. In someways it’s shedding your influences, and just building your own vocabulary to work with (Intervju Matt Schofield, s 4).

Også dette er ei form for integreringsstrategi og tyder på at eg har klart å få element frå det eg har jobba med inn i mine tankar og tankesett. Kanskje også i spelet.

C2 – Konsertar, videoar og å oppleve gode musikarar inspirerer og motiverer

Å gå på konsertar og å sjå konsertopptak på DVD eller YouTube, med gode musikarar, inspirerer og motiverer meg mykje. I løpet av året har eg vore på to konsertar med Matt Schofield og etter begge konsertane opplever eg auka motivasjon og lyst til å øve. Det er kjekt å sjå og høyre musikken og samspelet mellom musikarane live! Det gjev mykje meir enn å høyre på ei plate. Det er i ein live-situasjon at ein viser kven og korleis ein eigentleg er. Ei plate kan gje mykje den også, men den motiverer ikkje på same måten som ein livekonsert.

YouTube er ei anna viktig kjelde for meg. Det å sjå liveopptak og å høyre musikarar snakke om ulike tema er motiverande. Eg har brukt mykje tid på YouTube, kanskje for mykje. Når ein fyrst startar er det lett å gå seg vill i jungelen. Berliner kommenterer tilhøvet mellom live konsertar og opptak som inspirasjonskjelde slik: ”Despite the value of recordings as an important source of musical vocabulary – (...) – they are not equivalent to live performances.” (Berliner, 1994 s. 105). Berliner seier vidare at alle musikarar ikkje har same tilgangen til studio og studiotid. Nokre musikarar legg band på seg og held tilbake for å spara dei beste licksa sine til livesituasjonar og såleis skjerme dei for imitasjon. Ein kan sjå på det som ein metode for å skjerme sitt særpreg. Andre musikarar kan vera meir bundne og tek færre sjansar i improvisasjonane sine i ein studiosetting. Ei innspeling kan også ha tekniske avgrensingar i til dømes attgjeving av lyd og dynamikk (Berliner).

Ein blues- og jazzkonsertar lèt aldri likt to gonger. På vegen frå studio til scenen får songane sitt eige liv. Schofield seier “You make a record, and it’s just a moment in time, (...) You tour those songs for a year, and they develop. It would almost be nice if you could record them a year after. They take on personalities.” (Hillhouse, 2012). I følgje Schofield strekker alltid ein improviserande muskar seg etter den ultimate versjonen. For fansen tyder det at konsertar er ein *one-of-a-kind experience*. “I don’t think some people are aware of how great the feeling of live music can be,” seier Schofield (Hillhouse, 2012).

Både konsertbesøk og videoar er studiestrategiar som er med å oppretthalde motivasjon for øving. I tillegg er det ein metakognitiv strategi då konsertane vert lagt inn for å gje

ein boost til motivasjonen og arbeidslysta. I konsertlogg 1109 skildrar eg korleis eg reagerer etter endt konsert. Her er eit lite utdrag:

Det spesielle med konserten var at det er ein av dei fyrste med eit nytt band. Matt er akkurat ferdig i studio med innspeling av ny plate. Dei spelar mykje av det nye materialet. Spannande – for det er ting eg ikkje har høyrte før. Under konserten gjorde eg nokre lyd- og videoopptak og då eg kom tilbake på hotellet lytta eg igjennom opptaka med ei gong. Då eg kom heim til Noreg var det rett i gong med øving og å lære seg nokre av dei nye låtane (Utdrag Konsertlogg 1109).

Konsertar kan også karakteriserast som øving og observasjon av konsertverksemd. Korleis oppfører ein musikkar seg på ei scene og i samspel med andre? Å spela konsertar er ein viktig del av det å vera musikkar.

D – Eg deler opp og kroppsleggjer øvingsstoffet

D1 – Å kunne synga det som skal lærast er ein fordel

”Å kjenne låten inn og ut er kjempeviktig!!! Det som eg kan synga, klarar eg lettare å overføra til gitaren.” (Utdrag Logg 0405).

Det er ikkje alltid at eg har lært meg å synga låten eller den delen eg arbeider med. Eg merkar tydeleg at dei delane av musikken som eg har lært meg å synga, er lettare å øve inn. Sjølv om musikken elles også sit i hovudet, er det ei anna tryggleik som rår om eg allereie kan synga musikken. Når det skal terpast er det lett å repetere og ta opp att små delar. Det gjev meg også moglegheita til å synga med mens eg spelar. Då kan eg også få med meir av uttrykket og fraseringa enn når eg til dømes les musikken av bladet. I sjølve innøvingsfasen av eit gitarkor er det lettare og meir effektivt om eg kan synga koret. Då slepp eg spele det av om eg er usikker og kan heller nytte stemma mi som rattleiar og kan herme etter ho. Det er ein føresetnad at eg har full kontroll og er trygg på at det eg synga er heilt rett. Er det feil, øver eg fort inn feil også. Dette gjer Berliner (1994) eit poeng av, samstundes som han trekker fram treninga av stemma som ein viktig bi-effekt.

Cultivating an aural grasp of a solo before its reproduction with musical instruments avoid unnecessary guesswork when playing an instrument that might frustrate technique or exhaust endurance. It also trains the voices of students and gives them a grounding in what are for improvisers essential lineage among voice, ear, and instruments (Berliner, 1994, s. 96).

Berliner skriv her at å ha eit oralt grep om soloen bidreg til å unngå unødig gjetting. Gravem Johansen (2013b) trekkjer også fram dette aspektet i si doktorgradsavhandling. Ho siterer ein av studentane sine på at dette er viktig. Før studenten startar å spele eller skrive ned det han jobbar med, skal han synge alt rett ti gonger på! Han trekker fram mykje og nøye lytting for å vera sikker på at alt han skriv ned og høyrer er det som faktisk vert spelt (Johansen).

Som gitarist erfarer eg at eg kan falle inn i ulike mønster medan eg spelar. Her kan synginga vera til hjelp. I sitatet som følgjer snakkar sessiongitarist Ron Zabrocki (2012) om korleis han nyttar synging som ein del av rutinane sine i solospel.

I SING THE SOLO FIRST. We guitarist use our hands. We fall into patterns. Now sometimes that's a good thing. But if you want to be original, sing it. It takes away your finger patterns and muscle memory and forces you into uncharted territory and new licks (Zabrocki, 2012).

For å komme seg vekk frå innlærde mønster og muskelhugse, syng Zabrocki soloen fyrst og spelar den etterpå. Eller han syng parallelt med at han spelar. Denne teknikken er også utbreidd blant jazzmusikarar. Stemma har ikkje dei same mønstera som ein kan falle inn i og er kanskje meir spontan i val av tonar og retning på soloen. Nokre instrumentalistar/gitaristar spelar med auga att, for å vera meir intuitiv under spelinga. Gitarinstruktør Andrew Green (2002) støtter også opp under:

Know and sing what you play. As guitarist it's easy for us to memorize music by patterns and not really know what we're playing. Things that are learned this way generally sound uninspired. You should always know what notes you are playing and how they relate to the underlying chords.

Singing what you play is important because the lines that you can sing (without the guitar in your hands) are the lines that are really a part of you. Singing will also greatly reduce the time you spend trying to incorporate ideas into your musical vocabulary (Green, A., 2002, s. 8).

Green trekkjer også fram mønster- og figurproblematikken og seier vidare at linene du kan synga er meir integrerte i deg enn dei som du ikkje kan syngja. Det er viktig å vite kva som faktisk vert spelt og kva relasjon det har til dei underliggjande akkordane. Green seier også at synginga er med å sikrar ei meir effektiv øving i form av at den reduserer tida som vert nytta til å implementere idear og musikken inn i ditt eige musikalske vokabular. Bruken av synging vert såleis ein læringsstrategi som inneheld både utveljings-, organiserings- og integreringsstrategiar.

D2 – Tramp takta og vit kvar du er!

Kanskje eit sjølvstapt funn, men å heile tida trampe takta og på den måten vite kvar eg er rytmisk og å kjenne musikken på kroppen er viktig. I loggen 0430 nemner eg dette: ”Viktig å trampe takten. Kjenne det i kroppen. Då vert det lettare. Synge med også viktig.” Under heile perioden har eg hatt fokus på time og nytta mykje metronom der eg ikkje har spelt saman med innspelinga.

”One of the most important aspects of music is of course, the groove and the timing both in your rhythm and your lead playing, and also how you connect with your band. The stronger your sense and awareness of time, the better your phrasing is gonna be and the more control you’ll gonna have over what you can say musically. Even with a simple idea.” (Leonard, 2010).

Andrew Green trekkjer fram bruken av metronom og seier at ”practising at a consistent tempo allows your body and mind to coordinate more easily.” (2000). Ved å nytte metronom unngår ein dei vanlege fallgruvane som å spele raskare når det kjem noko som er enkelt og å spele seinare når det er noko som er vanskeleg (Green).

D3 – Små bitar - dele opp, sakte tempo og loope

I sjølve innøvinga av låtane er strategien å ta del for del. Eg erfarer at å ikkje gape over for store bitar om gongen gjev ein meir effektiv innøvingsprosess. ”Eg nyttar den same taktikken som eg i stor grad gjer med elevane mine. Lytte, herme, repetere, spele seint og riktig, gradvis auke tempo, og loope og setje saman. Delar det opp i endå mindre bitar om naudsynt...” (Utdrag Logg 0409). Som sitatet syner delar eg opp, repeterer og loopar dei delane eg arbeidar med. Gjerne i eit sakte tempo. Minnet har sine rammer for kva det kan klare å hugse på ein gong. Dei delane som eg tykkjer er utfordrande vert delte opp i endå mindre bitar. Det er viktig å væra tolmodig og arbeide seint til eg er sikker på at alt vert gjort rett og så repetere/ loope og etterkvart sette det saman med resten av låten att.

Harald Jørgensen (2011) støttar opp rundt oppdelingsstrategien i ein øvingsssituasjon. Han skisserar fleire måtar å gjere dette på i form av takt for takt, frase for frase, studere heilheit fyrst og deretter ta for seg problemområde, eller å øve gjennom alt og stoppe opp undervegs der det er behov (Jørgensen). Eg har nytta meg mest av metode tre og fire avhengig av kvar i øveprosessen eg er. Sitatet under syner ei økt der eg nyttar meg av Jørgensen sin tredje metode. ”Eg startar med ein gjennomlytting som dei andre gongane og spelar deretter sakte igjennom for meg sjølv. Det er nokre overgangar som eg tykkje er vanskeleg å få til 100 % så dei jobbar eg ekstra med. Dette gjeld takt 9, 12-13, 21 og 25” (Utdrag Logg 0408).

Etter å ha gjennomført det som loggen skildrar, går eg over til å jobbe ut i frå Jørgensen sin fjerde metode (2011). Eg treng ikkje å terpe for mykje på det som eg allereie kan og då er metode fire den eg føler er best. Då spelar eg igjennom og tek eg ut det som eg slit med og øver ekstra på det. Det er ikkje noko poeng å øve mykje på alt dersom ein liten bit øydelegg. På den andre sida er det viktig at stoffet vert halde ved like, slik at det ikkje går i gløymeboka. Ut i frå Graabræk Nielsen sine strategiar vert dette å karakterisere som ein læringsstrategi (2004).

D3 – Perfeksjonisme framfor hurtigheit

Eg er perfeksjonistisk av meg og eg nyttar mykje tid på kvar låt eg jobbar med. Til tider kan det kanskje verta litt mykje terping på stoff som eg eigentelg allereie kan. Eg torer

ikkje gå vidare eller at eg har lyst til å gjera det 120 % perfekt ei gong til. Eg kunne spelt fleire låtar og lært meg meir om eg ikkje var så nøyen på alt og gjekk litt kjappare vidare. Det kan sikkert fungere å jobbe litt parallelt med enkelte låtar og å ta finpussen då, men det har eg ikkje gjort. På den andre sida er det ikkje sikkert at eg ville komme like djupt inn i kvar låt om eg gapar over for mykje på ein gong.

Denne problematikken er noko som Graabræk Nielsen trekker fram som eit viktig punkt i hennar modell om strategisk læring (2004, s. 41) i punktet om sjølvevaluering. Skal eg velje hurtigheit framfor nøyaktigheit?

I periodar verka eg besett av *Live Wire* og *Move Along* og alt skal vera perfekt. Dette kjem også fram etter at eg har hatt ein pause frå desse låtane. Då eg tek dei fram att og startar spele på er ikkje alt 100% på plass. Dette utløyser ein ny periode med finpussing.

D4 – Nye oppgåver i same låt for å betre fokus

I ”andre fase” av innøvinga, når eg kjenner låten godt og eg kan det meste, men det står fortsatt att mykje terping, hender det at eg startar å spele ein del feil. Eg trur feila kjem av at eg kjenner meg trygg og difor slappar meir av konsentrasjonsmessig. For å skjerpe fokuset på det eg driv på med, gjev eg meg nye oppgåver innanfor same låt. Dette kan vera å jobba med komping til låten eller t.d. ein liten runde med improvisasjon. ”Eg kjenner av og til at fokus forsvinn litt og då tek eg små pausar, kompar, finn på nye oppgåver eller spelar fritt. For å endre fokus og trekke inn nye moment.” (Logg 0503).

Som loggen syner så er det ikkje alltid viktig å ta ein fysisk spelepause, men ein pause frå det som eg held på med akkurat då. Å kompe litt til låten eg jobbar med eller improvisere litt fritt får ut innestengt spenning, samstundes som fokuset fortsatt er på låten. Nokre minuttar er nok og så går eg tilbake til det eg heldt på med. Når eg kompar fokuserer eg på kva som skjer i kompet og i kora, og prøver å henge meg på og markere det som vert gjort der. Å jobbe med komp og groove til låten er også noko Matt trekkjer fram i intervjuet som ein metode og måte å lære på. Det gjev meg sjølv eit lite avbrekk sjølv om det går på det same. Samstundes er det noko nytt og set arbeidet inn i ein større samanheng (Intervju Matt Schofield, s. 5). Vanlege oppgåver har vore å følgje låta og lytte til dei andre instrumenta. Gjerne vie merksemd til ulike instrument, kompe

og spele akkordar, lage rytmiske og melodiske motstemmer, følgje improvisasjonen (dynamisk, rytmisk, intensitet osv.), og å følgje eit bestemt instrument og plukke opp ting instrumentet gjer (Leonard, 2010).

Eg har også hatt økter der eg står å spelar til variasjon frå til å sitte som eg vanlegvis gjer. Det er ikkje heilt det same å sitte som å stå og det er god trening, samstundes som det er ein fin forandring. Det er heller ikkje aktuelt å sitte og spele slik musikk på ein konsert. Dette er studiestrategiar som eg nyttar for å halde på fokus og konsentrasjon, og som er motiverande for vidare arbeid. På same tid får eg fortsette å jobbe med det eg held på med.

Dette vert studiestrategiar i den grad det er eit hjelpemiddel for å halde oppe konsentrasjonen, og lærings- og integreringsstrategi når det kjem til å verte betre kjend med låta og sette det eg arbeidar med inn i rammene til låta. Bruken av strategiane er også medviten og såleis vert det også ein metakognitiv strategi.

E – Fysisk og mental førebuing

Dei øktene som har ei form for førebuing både mentalt og fysisk har gjeve betre resultat. Dette oppdaga eg tidleg i prosessen og det utvikla seg til å verte eit fast punkt under jobbinga. Graabræk Nielsen (1998) set fysisk og mental førebuing i kategorien for studiestrategiar. Dei er med og rettar fokus mot oppgåvene og sikrar effektiv bruk av tida.

E1 – Mental førebuing

Den mentale førebuinga skjer gjennom lytting på det som eg skal arbeida med, men også andre låtar eller musikk som gjer meg inspirert og motivert til å arbeida med stoffet. Her er nokre settingar med ulike former for lytting:

Eg lyttar igjennom musikken eg skal spele før eg startar på øvinga kvar dag. Ei gjennomlytting før økta er med på å friska opp låten og minner meg på korleis den skal vera og motiverer meg for å arbeida. Dette er spesielt nyttig i den tidlege fasen av innøvinga då ikkje alt sit 100%.

Eg lyttar mykje til musikken for å verte kjend med han. Det er med å lære meg stil- og sjangertrekk, om enn meir umedvite. Samstundes vert eg endå betre kjend med Matt sitt gitarspel og korleis han angrip låtane som han spelar. Denne forma for lytting skjer ikkje i samband med øving. Dette er lytting som til dømes kan gå føre seg i bilen, medan eg trenar eller lagar mat. Eller når eg bestemmer meg for at no vil eg berre sitte og høyre på musikk som eg likar utan at eg skal gjera noko anna.

Lyttinga er også motiverande. Det er musikk som eg likar og som gjev meg lyst til å jobbe med og lære. Eg ser også at lyttinga til musikken til Matt hjelper meg til å motivera meg for å arbeide med masteren generelt. Å berre lytte på musikken set meg i godt humør og gjev meg tankar som at dette vil eg spele/ jobbe med osb. I tunge periodar nytta eg musikken som vekkarklokke. Å vakne til den musikken får meg opp med tankar om at no må eg få jobba litt.

E2 – Fysisk førebuing og utfordringar

Fysisk førebuing er også viktig. Kroppen min er slik at den treng litt tid før den kjem skikkeleg i gong. Då er det godt å ha nokre øvingar som eg kan gjera. Dette er strekkøvingar utan instrument. Dei kan omfatte heile kroppen, men kan også vera spesielle øvingar som kun har fokus på armar og hender.

I tillegg til dei generelle fysiske førebuingane, nyttar eg ofte gitarrelaterte oppvarmingsøvingar. Dei som vart mest nytta i arbeidsperioden var nokre kromatikkbaserte øvingar. Desse er sett på spissen flytting/rørsle av fingrar og plekter. Dei startar i eit sakte tempo som vert gradvis auka etterkvart som tida går. Så har eg også nytta nokre strekkøvingar, der eg strekker gradvis meir og meir. Her er det særskild to øvingar som går att – ei ala Gambale og ei frå John Petrucci. Eg har også nytta meg av nokre etydar som Pat Metheny har laga. Desse har fine melodiske linjer samstundes som fingersettinga ikkje er rett fram.

Til slutt under oppvarminga tek eg ei gjennomspeling av materialet i sakte tempo. Gjennomspeling har eg hatt gode erfaringar med. Det er med å førebu hjernen på kva som skal komme, korleis det skal låte, og får fingrane inn i rette ”mønster” og fingersettingar. Dette er også med på å finne område som eg må jobbe meir med/ evt

med på å integrere område som eg har jobba med tidlegare (i tidlegare økter).

Oppvarminga syner læringsstrategiar, studiestrategiar og metakognitive strategiar (i og med at det er eit bevisst val å nytte denne ”øvinga” som ein del av oppvarminga).

Dersom det er spesielle problem som dukkar opp i samband med noko eg arbeider med i ein låt, lagar eg meg tekniske øvingar som tek tak i desse problema. Desse øvingane vert gjort i oppvarminga, men også undervegs i øvingsøkta. Sitatet under syner ei *stringskipping* øving retta mot låtane *Move Along* og *Live Wire*:

Laga meg eit par nye øvingar ”stringskipping” – hoppe over ein streng og gå tilbake. Det kan vera krevjande for plekterhanda. Eg laga nokon for fleire tonar på kvar streng og nokre for enkelttonar som skal plukkast opp. Plukkinga kan eg gjera med lang- eller ringfinger. I tillegg laga eg nokre nye som gjekk på å spele med vetlefingeren (4), før ringfinger (3). Desse øvinga er retta mot linjer som skal spelast i *Move Along* og *Live Wire*. Eg trur øvingane var positive med tanke på resten av øvinga (...) (Utdrag Logg 0502).

I dette tilfellet var utfordringa nokre frasar som plukka opp enkelttonar frå strengar som ikkje er nabostrenger. Det kan vera krevjande for plekteret. Her laga eg øvingar som tok føre seg problemet med plukking/ fingerpickin’ og bruk av andre fingrar. Som me ser av sitatet tykkjer eg at øvinga hadde ei positiv innverknad på resten av øvinga og arbeidet med låtane. Alle desse øvingane er studiestrategiar i følgje Graabræk Nielsen. Dei er med og førebur kropp og sinn på det som skal skjje litt seinare i øveøkta. Av loggane ser eg at dei øktene som har skikkeleg førebuing og oppvarming, er meir effektive enn dei som går rett på. Dette er også metakognitive strategiar.

Andre gonger var det nyttig å jobbe med musikken utan instrumentet slik som Logg 0731 syner. ”Dei stadane som eg tykte var rytmisk vanskeleg – la vekk gitaren og klappa eller song rytmen/ linja alt etter som. Og spelte den på gitaren etterpå.” – Loggen er frå arbeidet med *Stranger Blues*. Her var det eit par parti det var vanskeleg å få til rytmen korrekt. Ved å legge vekk gitaren og klappe rytmen fekk eg kroppsleggjort han. Det vart mykje enklare då eg tok opp att gitaren.

E3 – Pausar som verktøy

I etterkant ser eg at pausane er viktige. Eg arbeider ofte i lange økter og då treng eg pausar for å halde oppe fokuset. Pausane tek eg som oftast før eg skal gå vidare til noko anna eller nytt materiale. Dette gjer eg for å nullstille hovudet og gjere det klart for ny input. Logg 0503 syner dette. Her har eg arbeidd med Live Wire og møter litt vegg. ”Då eg kjende at eg byrja bli litt sliten, tok eg 10 min pause før eg gjekk vidare med Move Along.” (Logg 0503).

”Eg heng med på tempo, men stressar litt for mykje i dag. Spesielt mot slutten av økta. Då byrjar eg å bli sliten og det går ut over kvaliteten. Eg tek ein liten pause og spelar igjennom nokre gonger til. Då er det betre.” (Logg 0625). I dette loggutdraget har eg ein generelt dårleg dag. Eg føler ikkje at ting stemmer og merkar at det pregar øvinga at eg er sliten. For å avslutte med ei god kjensle og at eg spelar rett, tek eg ein liten pause før eg spelar igjennom eit par gonger til. Her vert pausen rett eit verktøy for å styrke mi eiga kjensle av meistring. Dette er viktig både for eiga utvikling og oppleving av øvinga. Sjølv om eg er sliten vert det ikkje eit ork.

Plassering av pausane, var ikkje noko eg reflekterte mykje rundt. Eg tok pausar då det passa meg og når eg kjende behov for det slik det går fram av loggane. Hyppig bruk av pausar er ein velkjend studiestrategi som er med å oppretthalde konsentrasjonen og effektivitet i arbeidet. Eg ser også at kvile er viktig for å oppretthalde gnisten og suget etter å lære. I tillegg må kropp, fingrar og armar få kvila litt. Det var nokre stunder med såre fingrar.

I boka *Undervisning i øving* tek Harald Jørgensen (2011) opp pausar i samband med øving. Dersom øvinga vert dominert av spelande øving treng kroppen og musklane pause for å hindra skadar. ”Pauser er også viktig for å gi nervesystemet tid til å ”huske” så mye som mulig av det man har arbeidet med.” (Jørgensen, 2011, s. 56). Jørgensen viser vidare til dei tyske forskarane Altenmüller og Schneider. Dei oppsummerer den nevrologiske kunnskapen om dette ved å visa til at ”når man spiller eller synger må hjernen bearbeide en stor mengde informasjon fra hørsel og syn og fra sanseorganer knyttet til muskler, ledd og hud” (Jørgensen, 2011, s. 56). Oppbygginga av hjernenettverka som programmerer rørslemønster, skjer i pausane etter øvinga og under søvn. Ein konsekvens av dette er at komplekse oppgåver krev kortare øveøkter og

lengre pausar. Søvn er også viktig når ein arbeider med avanserte og komplekse oppgåver (Jørgensen).

Altenmüller og Schneider meiner også at ei øveøkt må avbrytast dersom utøvaren vert trøyt. ”Over-øving”, her meiner dei øving inn i mental og kroppsleg trøyttheit, fører ikkje til ei betring av utføringa, heller ei forverring av dei motoriske programma som er utvikla. Dette kan igjen forsterkast av feilspeling og bruk av uøkonomiske rørsler som også vert lagra i hukommelsen. ”Konklusjonene fra nevrologisk forskning sier oss at pausene er like viktige som den aktive musiseringen for å bevare inntrykk i hukommelsen” (Jørgensen, 2011, s. 56). I løpet av perioden har eg vore innom overøving. Dei førre loggsitata og sitatet lenger ned på sida, er døme på dette.

E4 – Merksemd rundt effekten av fysisk og mental kvile og mental modning

I løpet av perioden merkar eg meg effekten av å la det eg jobbar med ligge litt og modnast, for så å ta det fram att og fortsette å jobbe vidare med det. Det overraskar meg kor medviten eg er på den effekten, og at eg nyttar meg av han i så stor grad. At konsentrasjonen kjem og går er ikkje noko nytt, men eg taklar det ved å legge inn pausar og å lage alternative oppgåver som skal få fokuset tilbake på rett spor. Loggutdraget under er frå ei øveøkt der eg for fyrste gong bevegar meg opp i fullt tempo på låta eg jobbar med. Eg har allereie arbeidd ein del, før eg prøver meg på fullt tempo. Dei går ikkje heilt med ein gong, men ein liten pause er med på å skaffe det naudsynte overskotet for å komme igjennom og avslutte med ei god kjensle.

Fyrste gongen eg prøvde fullt tempo, gjekk det ikkje. Så tok eg 10 min pause og prøvde til att og då sat den. Etter ei stund vart eg sliten og då starta eg å spele ein del feil att. Då gav eg meg. Spelte igjennom alt rett og sakte for meg sjølv slik at fingrane slutta av den låten med ein rett versjon i fingrane (Utdrag Logg 0502).

Dagen etter spelte eg låtane mykje betre og hadde meir overskot i spelinga. Men det er ikkje så enkelt at alt vert betre dagen etter. Sitatet syner at eg sluttar med å spele sakteversjonen for å ha rett versjon i fingrane. Dette syner eit høgt medvitsnivå kring kva feilspeling gjer med meg og kva langtidverknader det har i høve dei mønster låta krev for å spelast rett. Samstundes sluttar eg av med ei god kjensle, meistringskjensle.

Wallas (1926) omtaler dette "fenomenet" i sin modell for kreative prosessar, stadiumteori eller trinnteori. Han snakkar om fire ulike fasar – *preparation, incubation, illumination* og *verification*. I den fyrste fasen, førebuing, er det innsamling av relevant informasjon, gjere førebuingar og å definere problemet, ynskje eller behovet som er det viktige. Denne perioden kan gå over lang tid, men kan også vera kort. Kunnskap om feltet vert samla inn, og til slutt vert problemet nøye skildra og definert. I mitt tilfelle er dette starten på arbeidet med Matt Schofield, og arbeidet med ein ny låt eller ein frase.

Neste fase er inkubasjonen (Wallas). Det er tida der eg trekkjer meg litt tilbake frå det eg arbeidar med, og let hjernen tenke over utfordringa. Som med førebuingane kan denne fasen vare i alt frå minuttar til år. Wallas erfarte at fleire fine idear kom då han var vekke frå problemet enn då han heldt på med. Ideane kjem til oss når me har avstand til problemet, gjerne i ein periode etter å ha jobba aktivt med det (Wallas, 1926). For meg er dette tida vekke frå gitaren og øving.

Illuminasjonen er den tredje fasen og det er då du ser lyset og løysinga og den nye idéen oppstår (Wallas, 1926). Ein mystisk fase der idear oppstår i hjernen og utgjer basisen av den kreative prosessen. Ideane kan vera delar av ei heilheit, men også heileheita sjølv. Til skilnad frå dei førre fasane, er inkubasjonen ofte over kortare tidsrom der ein får mykje ny innsikt og forståing over nokre fåe minuttar eller timar. Wallas såg kun det at du kvilte hjernen ved å gjera andre aktivitetar som forklaringa på korleis nye idear oppstod. For meg er dette tida som er eg er vekke frå instrumentet og gjer andre aktivitetar. Den siste fasen er stadfestingsfasen (*verification*), der du prøver ut i idéen for å sjå om det løyser problemet. Denne fasen er når eg øver neste gong og ser om det er nokon skilnad i det eg spelar. Dette passar både som studiestrategi og som ein metakognitiv strategi.

E5 – Motgang og slit...

Motgong triggjar meg og får meg til å legge inn ekstra innsats framfor å gje opp. Eg er bestemt på at eg skal klara dette og då står eg på. Som eg har nemnt før angående effekten av kvile, så kjem det punkt der eg kjenner at eg ikkje kjem lenger i dag. Dette er som regel fordi eg er sliten i kropp og hovud. Då sluttar eg av for dagen.

”Takt 34, 8-9, 20-21 er dei som er vanskelegast tykkjer eg. Her må eg terpa ekstra på desse. Dei vert betre, men er ikkje heile tida på plass.” (Utdrag Logg 0429).

Ut i frå sitatet ser me at motgang eller mostanden tenner meg, og får meg til å legge inn ein ekstra innsats for å løyse problemet. Det er fortsatt ikkje perfekt, men det er betring og ei viss grad av meistring. At ekstraarbeidet gjev resultat er motiverande og gøy.

Økt 2 Logg 0502 kan også gje nokre svar her.

Gjorde ikkje noko anna enn å spela på Move Along og Live Wire. Eg klarte å spela Move Along feilfritt på fullt tempo! Det vart litt stressande, men eg kom igjennom ein god del gonger. Eg starta fyrst med å spele igjennom ein del gonger for meg sjølv for å teste om eg kunne det skikkeleg utanatt. Det kunne eg då. Deretter vart det med innspeling. Tempo 90 % og deretter 95% og til slutt 100 %. Eg spelte bra lenge, men oppdaga at eg juksa litt to stader. Det var i takt 17-18 og takt 8. Triolen i takt 7-8 er vanskeleg å få med. Så eg brukte ein del tid på å terpe på desse taktane. Prøvde ut ulike fingersettingar i takt 7-8, men kom til den konklusjonen at det nok er den beste eg spelar allereie. Fyrst spele med finger 1-4 og skli med 3 til 11.bånd og ta pull off triolen med 4, 3, 1. Det vart mykje betre, men må jobbast litt ekstra med for å spelast skikkeleg bra i høgt tempo. I takt 17-18 hadde eg ein tendens til å droppe ein tone dersom eg stressa for mykje. Eg spelar fyrst 8.band på A og deretter 8 på D og så A. Denne vart vanskeleg/ kom ikkje tydeleg fram på høge tempo. Det er også vanskeleg å få tydelege HM/PO på grove strenger i høg hastigheit. Jobba litt med å ta ekstra hardt i der og hjelpe godt til med anslaga (Utdrag Logg 0502).

Sitatet viser at motgangen gav seg utslag i ekstra innsats for å klare utfordringa. Eg undersøker nøye om det er ting eg gjer som kan vera årsak til utfordringa og legg inn ekstra innsats for å komme forbi den.

F – Rammevilkår – stad, rom, verkty, utstyr og tid

F1 – Kjende omgivnader – Stad, rom, verkty og utstyr vert standard

Det er tydeleg at eg likar å jobbe i kjende omgivnader og på ein stad der eg kan vera i fred.

”Heima på hybelen, amp, gitar, pedalar, macen, Capo, stereoanlegg, Subdivide (metronom), notar og notestativ” (Utdrag Logg 0430).

Slik som loggutdraget ovanfor, eller tilnærma slik, ser det ut i det store fleirtalet av loggane eg har skrive. Det er slik det er. Heime på hybelen står alt oppe slik at det er lett å komme i gong med øvinga. Det er berre å plukke opp gitaren og starte opp mac'en. Eg har alltid mac'en min med meg, då alt materialet ligg der.

Staden for øving kan variera noko. I dei aller fleste tilfella er det hybelen min som er arenaen. Alternativa til rommet på hybelen er på skulen, jobbrommet eg har i kulturskulen eller på rommet heime i Lærdal. Fellestrekk er at det er stader der eg har alt eg treng, og at eg får vera i fred mens eg jobbar. Med å få vera i fred meiner eg at eg kan vera åleine, ikkje treng ta omsyn til andre og heller ikkje tenke på at eg vert avbroten i arbeidet mitt.

Kva gitar eg nyttar kan variera og det er ikkje alltid at eg jobbar med amp og pedalar. Pedalar tyder eit av pedalbretta mine. Eg nyttar ikkje alle pedalane, men dei som blei mest nytta var Vemuram Jan Ray, Free the Tone MS-Special (Matt Schofield sin signaturpedal) og ein Klon KTR. Alle desse er vreng- (overdrive) eller boost-pedalar. Av ampar så er det enten ein Jackson Ampworks Britain 3.0 (det var den som vart mest nytta), ein Ceriatone Mutchless Dizzy 30 (Matchless DC-30 kopi) og ein Mesa/Boogie Nomad 55. Gitarane som eg nytta var ein Gibson ES-345 TS og min spesiallaga Fender Stratocaster. Det var straten eg nytta mest.

Dette er studiestrategiar i den forstand rammene for arbeidet er tydelege og trygge og eg får retta fokuset mot arbeidet som skal gjerast. Det er omgivnader som eg er godt kjend med og veit at fungerer optimalt. Det gjev meg meir effektivitet i arbeidet. Eg vil også kalla det for metakognitive strategiar, då strategibruken er såpass medviten.

F2 – Tid

Eg ser ut i frå loggane mine at eg ikkje nyttar studiestrategiar i særleg grad når det kjem til strukturering og planlegging av tid. Då tenker eg på tidspunkt på døgnet for øving og kor lenge ei økt skal vare. Den overordna planen er å øve så mykje som mogeleg, og det vert ikkje fastsett nokre tidspunkt for neste øving. Når eg øver, og kor lenge, kjem an på kva anna som er på timeplanen den dagen. Dersom eg skal på jobb må øvinga skje seint eller tidleg på dagen. Den kan heller ikkje vare i all evigheit.

Kva konsekvensar får dette for utøvinga og sjølve øvings situasjonen? Eg føler at dersom eg set for stramme rammer på når, kva og korleis det skal øvast – så drep det i nokre samanhengar motivasjonen og lysta. Der eg har drive på med ein aktivitet eller eit tema lenge, kan gå til å verte eit punkt på ei liste over kva eg skal igjennom i løpet av økta. Klarar eg å komme igjennom alt på ein tilfredstillande måte? Dei dagane eg skal andre ting, har eg gjerne ikkje tid meir enn t.d. mellom 09:00 og 11:00. På den andre sida vil ei slik liste og ein plan bidra til å t.d. få dekkja eit større område av øvingsoppgåver som er viktige å jobbe med. Det er ein balansegang som med så mykje anna. Kva skal eg velje? Dette vert metakognitive prosessar om ikkje strategiar – då det er eit bevisst val å gå for å ikkje ha desse tydelege ”boksane”.

Tidspunktet for når øvinga går føre seg varierer noko, men det verkar som at eit fleirtal av dei beste øktene er på ettermiddagen og kveldane. I det følgjande sitatet reflekterer eg rundt tidspunkt på døgnet og korleis det påverkar øvinga og resultatet.

Eg merkar skilnad på spelinga seint om kvelden og tidlegare på morgonen. Det skilir lettare på ettermiddag/ kveld og fingrane fungerer betre. Trur ikkje eg varma godt nok opp i formiddagsøkta. Å ha økter tykkjer eg også har fungert bra. Det vert meir konsentrert, sjølv om eg ikkje tykkjer at dei lange øktene mine har vore dårlege. Dei har vore veldig kjekke og eg merkar at tida flyg i større grad enn på føremiddagen. Moro at eg er ivrig på dette. Føler at det byrjar å sette seg ein vane (Utdrag Logg 0409).

Som sitatet syner, er dei øktene som vert gjennomført tideleg på dagen som oftast mykje kortare enn dei som vert gjennomført på ettermiddag og kveldstid. Noko av

grunnen til dette er at eg jobbar ein del ettermiddagar og at det difor er viktig å få unnagjort øvingsøkta før eg reiser på jobb. Når eg kjem attende frå jobb er det ikkje alltid at energinivået er så høgt og lysta til å spele endå meir er tilstades. Ein annan grunn er nok at eg føler meg meir opplagt litt utpå dagen enn eg gjer om morgonen. Vidare ser eg av loggane at det tek lenger tid å få kroppen, og særskild fingrane, i gong tidleg på dagen. Lenger utpå dagen har kroppen komme seg skikkeleg i gjenge og responderer betre.

Nokre økter vert lange utan at det er planlagd at dei skal vare så lenge. Dagane utan andre ting som forstyrrar har gjett dei kjekkaste og lengste øktene. Då har eg ingenting anna som må takast omsyn til. Eg fordjupar meg meir enn om det t.d. berre er nokre timar tidlegare på dagen. Dette kan skildrast som om eg går inn i ei boble eller *flow*-sone der ting går av seg sjølv og tida berre flyg av garde. Innanfor prestasjonspsykologien vert *flow* nytta om ein tilstand der ein vert fullstendig oppslukt av ein aktivitet (Csikszentmihaly, 2007). I desse øktene har eg vore ekstra motivert, og har gjerne opplevd meistring av ulike slag.

Eg merkar at kroppen er slappare/dovnare, ledda stivare og mindre klar tidleg på dagane. Dette gjeld særskild på vinterstid og våren. Det er slik kroppen min er og det er noko som må takast omsyn til under planlegginga. Dette er ein del av mine forkunnskapar og går inn under kategorien for planlegging av tid og studiestrategiar. Å måtte ta omsyn til kroppen og legge opp arbeidet rundt den vert ein del av dei metakognitive strategiane mine.

F3 – Bruk av tabulatur og rytmikk framføre "reine notar"

Alle transkripsjonane eg har gjort, er skrivne ned både på notar og tabulatur. Dette har eg valt å gjere fordi tabulaturet viser betre kva posisjonar og fingersetting som eg til ei kvar tid skal vera i. Dersom det hadde vore skrive ut på den måten som klassisk gitar gjer det, ville det ha vore annleis. Den notasjonsforma gjev eit meir konkret bilete på kva posisjon og fingrar som du til ei kvar tid skal nytte, men eg kjenner ikkje den notasjonsforma så godt. Eg har difor ikkje villa nytte ho. På den andre sida er bladlesingskunnskapane mine i tabulatur betre enn på reine notar. At eg nyttar tabulatur med rytmikk gjer difor innøvinga meir effektiv.

Ei anna problemstilling, som eg har nemnt tidlegare, er problematikken rundt kva som kan skrivast ned. Anslag, sound, kvar på strengen anslaget er og bendingar og vibrato er musikalske element som det vanskeleg å notere ned nøyaktig. Difor vil eg til ei kvar tid måtte relatere det til innspeling eller lyden av nota (Blokhuis & Molde, 2007).

Dette er både studie-, lærings- og metakognitiv strategi!

F4 – Utstyr

Effekten av å kjøpe nytt utstyr er for meg, og fleire med meg, auka motivasjon for øving. Ei lita forandring i dei faste øvingsvanane har eg erfart kan vera ein motivasjonsfaktor. I mykje av tida under loggperioden har eg spelt akustisk med el.gitaren eller clean rett i ampen. Av og til via ein pedal eller pedalbrettet. Når eg er van med stille og lite lyd vert det ekstra gøy å spele litt med mykje lyd og meir trøkk. Loggutdraga under syner reaksjonar rundt å spele på amp.

”Det er motiverande å spele med amp! Til variasjon frå å spele utan – god lyd og sound. Får også litt anna fokus. Prøver å jobbe med å låte likt. (...) Det gjev ei anna feeling og respons i instrumentet. Det er viktig å få gitaren til å låte bra akustisk, for å få gitaren til å låte bra på amp. Det er fingrane og korleis eg slår an tonen som er avgjerande her (Utdrag Logg 0410).

Som me ser av loggutdraget gjev øvinga med amp auka lyst i tillegg til å øvinga får eit litt annan fokus. Samstundes må gitaren låte bra akustisk for å låte bra i ampen som også Schofield nemner i instruksjonsvideoen (Leonard, 2010) Eg nyttar variasjonen i utstyr som ein studiestrategi for å oppretthalde motivasjonen og øvingstrykket.

G – Mål og mål, fru Blom

G1 – Definerer av mål og øvingsplan

Det er sjeldan at eg definerer meg tydeleg mål for dei ulike øktene. Dette hender, men det er ikkje så ofte. Samstundes ligg det alltid eit overordna mål i botnen for kva eg vil gjera og oppnå, men det er så generelt som ”Eg skal læra meg musikken til Matt

Schofield”, ”eg vil verta ein betre gitarist og musikar” eller ”no skal eg læra med denne spesifikke låten”. Eg startar arbeidet for å nå målet med å lære meg denne låta. Likevel kjem det somme tider fram av loggane kva som er måla mine for tida framover. Desse måla vert fylgde opp i varierende grad.

Det kjem også fram at eg fleire gonger vurderer å lage meg eit stramt øvingsregime og ein øvingsplan, men eg gjennomfører det ikkje. Kvifor ikkje? Det har eg ikkje noko godt svar på. Kanskje noko av grunnen er at ingen av arbeidsveke mine er heilt like. Det er mykje som skjer og då vert det ekstra mykje planlegging for kvar veke?! Ein annan orsak er moglegvis at eg ikkje vil legge band på meg og berre gjennomføre øvinga på gitte tidpunkt, men heller når eg har lyst?!?

No skal det også seiast at det aldri er slik at eg lurar på kva eg skal gjere. Det er alltid noko å ta tak i. Eg tenker igjennom det eg gjorde dagen før og med det som utgangspunkt startar eg å jobbe.

Etterkvart som tida går utviklar eg ei type bolkinndeling av øvingane. Fyrste del går på førebuing og oppvarming og ulike variantar av dette. Del to omhandlar ofte repetisjon av stoff eg har jobba med og som eg vil halde fram med å halde ved like. Siste del av økta er retta mot jobbing med den ”nye” låten. Loggutdraga under syner døme på arbeidsplanar og bolkinndeling. I loggutdraget (Logg 0417) under har eg vore ambisiøs og sett opp fem ulike punkt. Planen inneheld oppvarming, jobbing med kjend materiale, starte å jobbe med noko nytt og å plukke delar av ei ny låt. Det skal seiast at heile planen ikkje vart gjennomført i denne økta.

Tenker eg vil sjå på fleire låtar i dag. Plan for dagen:

1. Oppvarming
2. Live Wire – jobbe med uttrykk, kunne utanatt og tempo
3. What I Wanna Hear – innlæring av gitarkor, få feel på låten
4. Siftin’ thru Ashes – plukking av gitarkor, få feel på låten
5. Anna materialet... (Utdrag Logg 0417).

I det neste utdraget (Logg 0502) har eg sett opp ei tidsavgrensing for øvinga. Eg har også fleire økter i løpet av dagen. Dette er den fyrste økta. Øvinga inneheld ein post som går på jobbing med anna materiale enn Schofield, men fokuset er å prøve ut Scofield-licks og fraser i anna materialet.

Økt 1: 15:00 – 18:00

1. Oppvarming
2. Litt jamming med Nils Landgren og Funk Unit
3. Jobbing med Move Along (Logg 0502).

Bolkinndelinga over vil eg kategorisere som studiestrategiar då dei legg til rette for fokusert arbeid og sikrar at fokus kjem på dei rette elementa. Det er også ein metakognitiv strategi i den forstad at bruken av studiestrategien er medviten og vert sett i gong for å oppnå måla mine.

G2 – Den innspelte versjonen av låta eg jobbar med er målestokken

Som nemnt tidlegare kjenner eg meg dårleg på å definera spesifikke mål, anna enn at no skal eg jobbe med denne låten og lære han. Sånn sett kan det vera vanskeleg å måle grad av måloppnåing. Når eg no i etterkant ser på korleis eg har jobba, ser eg at det heile tida vert laga delmål. Delmåla kan t.d. vera å klare denne frasen, spele i dette tempoet eller å klare eit vanskeleg posisjonsskift. Dette er små oppgåver der det er lett å måle grad av meistring og måloppnåing.

Når det er sagt så måler/samanliknar eg meg heile tida mot den innspelte versjonen av låta eg jobbar med. Det er låta og kor godt eg heng med på dei ulike stadia i låta som avgjer kor godt eller dårleg eg kan ho. Det er også med på å lokalisera dei partia som eg er nøydd å jobbe meir med. Det følgjande sitatet er eit døme på dette.

Så spelar eg igjennom med innspelinga. Halvt tempo. Dette går i grunn veldig bra og eg spelar så å seie feilfritt. Etter ei stund set eg opp tempoet og klarar til slutt å karre meg opp på 75%. Her heng eg godt med, men dei partia som har vore vanskelege heile vegen vert trøblete att. 15 – 20 er utfordrande og 34 – 35.

Men med litt ekstra terping på dei så vert dei betre sjølv om eg dett ut om det ikkje er 100 % fokus (Utdrag Logg 0429).

Sitatet syner korleis eg har jobba og måler meg sjølv opp mot innspelina. Når eg er nøgd med utføringa, aukar eg tempo og lokaliserer dei plassane som er problematiske og som krev oppfølging.

Relatert til Graabræk Nielsen (2004) så er dette tydelege studiestrategiar der eg fortløpande formulerer mål, men det er også læringsstrategiar. Når eg samanliknar med den innspelte versjonen får eg til ei kvar tid eit inntrykk av kva eg ikkje spelar godt nok og at det er dette eg må jobbe med no.

Mykje lytting på ei låt gjer at du oppdagar nye element i låta, t.d. frå produksjonen der du oppdagar instrument som ligg langt bak i lydbilete. Du vert merksam på korleis ulike låtar er opp mot kvarandre når det er ulike personar som spelar. Kva fungerer bra/dårleg/osb? Vidare kan eg gå djupt inn i fraseringar og voicingar som vert gjort på ulike instrument. Det er alltid mykje som skjer og ting som eg kan lære av. Alt er eg ikkje like bevisst, men det kan legga seg i databasen over mogelegheiter som ein har i ein utøvarsituasjon.

Eg har kanskje ein fordel i dette arbeidet fordi eg ikkje går lei av låtar. Eg kan nokre gonger verta lei av det eg jobbar med (kanskje fordi eg føler litt motgang og at det gjer det tungt å arbeide) og derfor legge vekk låten ein dag og ta den fram att eller avslutte og starte på att i morgon. Men eg vert aldri lei av å høyre på musikk som eg likar. Heller ikkje musikk eg ikkje har eit forhold til. Det er alltid noko som du kan leite etter. Kva spelar bassen, trommene? Korleis er det arrangert? Produsert? Eller berre sitte og lytte og ta det inn...

G3 – Følgje opp mål og finne nye ting å jobbe med

Eg vert etterkvart flinkare til å sette meg mål undervegs i jobbinga. Desse måla er som oftast særskilte konkrete i den forstand at dei definerer kva eg skal gjera vidare. Det er ikkje alltid at dei vert følgde opp, men det er ei merksemd rundt det. Under følgjer nokre utdrag frå loggen:

”Må få plukka introen og outro-soloen.” (Utdrag Logg 0801) – her er det snakk om låta *Stranger Blues* og at eg må få plukka ein del av den som eg ikkje har gjort endå. Dette gjer eg dagen etter.

”Starta plukke introen på Live Wire - lærte meg å spele den. No skal den berre skrivast ned.” (Utdrag Logg 0628). I denne økta har eg teke for meg introen på Live Wire. Eg har lært meg å synge den og å spele den, men til ei forandring så har eg ikkje skrive den ned. Det må eg gjere og det vert fylgt opp og gjennomført i den neste økta.

Sitata syner døme på mål eg set meg. Dei kan like gjerne kallast arbeidsoppgåver. Vidare oppsummerer eg også litt og vurderer kva eg har gjort og kva som manglar på desse låtane. Slik kan eg planlegge og jobbe ut i frå dette i øktene framover. Utdraget under syner tankane kring dette i låtane *Move Along* og *Live Wire*.

Utdrag frå Logg 0502: Kva skal eg gjera vidare?

- Live Wire – her gjenstår uttrykk og gjerne sound. Resten sit i fingrane og er bra. Jobbe med låten i bandsetting. Det får eg forhåpentlegvis til helga...
- Move Along – treng mengdeøving for å komme opp i rett tempo og for å få overskot. Samtidig er det ting når det kjem til uttrykk og frasing som det kan jobbast med. Få tydelege frasar heile vegen. Det er vanskeleg å få dei grove strengene tydelege/klare nok i høgt tempo.
- Kan nok byrje å jobba med ein ny låt også...

Lista over er også er det som Graabræk Nielsen vil kalle for overvaking av studiestrategiar (2004). Her sjekkar eg progresjonen i utøvinga av musikken og set meg samtidig nye mål og planlegg kva eg skal arbeida med framover. Styringa av strategibruken vert ein metakognitiv strategi.

H – Digitale verkty

Av dei digitale verktya som eg nytta regelmessig, er *Capo*, *iTunes* og *Sibelius* dei som blinkar seg ut saman med dei ikkje digitale blyant og notepapir.

iTunes er der eg har samla all musikken min og den kan spele han enkelt av. Det er tilfeldig at det er *iTunes*. Eg kunne ha nytta eit anna program med same funksjon, men det er det eg har nytta på mac'en i alle år. Funksjonen som eg treng er avspelingmoglegheiter.

Sibelius er det notasjonsprogrammet som eg nyttar til å skrive notar og tabulatur. Når eg transkriberer noter eg ofte motiva og ideane ned på papir før eg skriv det inn i *Sibelius*. Det går raskare for hand. Eg kjenner det godt frå før og ser ingen grunn til å nytte noko anna.

Capo er eit avspelings- og modifiseringsprogram for musikk. Her kan eg justere tempo, pitch, ta vekk vokalen og stille inn EQ-en slik at det vert lettare å høyre eit spesielt instrument. Programmet har også metronom og analyserar musikken og finn tempoet den går i. Eg nyttar programmet til å sette ned tempoet på låtane eg jobbar med og til å markere ut det partiet eg jobbar med. Vidare kan eg loope berre dette partiet og eg slepp å leite meg fram til startpunktet mitt for å starte om att. Desse funksjonane kan eg også gjera i andre program, men ingen av dei eg har prøvd har gjort det så kjapt og enkelt som *Capo*.

Dette er program som er enkle å nytte og som eg kjenner ut og inn. Alt dette er verkty som er viktige for å sikre effektivitet i arbeidet mitt.

H1 – Variasjonen i tempo gjer at låtane vert som "nye".

Eg tek meg god tid og arbeidar grundig med alle låtane som eg tek føre meg. Det startar i eit lågt tempo som eg aukar når eg tykkjer at eg er klar for det. Auken skjer ikkje gradvis og samanhengande, men meir trinnvis. Dette trur eg er eit resultat av *Capo*. Programmet har sett opp nokre knappar for tempo. $\frac{1}{4}$ dels tempo, $\frac{1}{2}$ tempo, $\frac{3}{4}$ dels tempo, fullt tempo og 1,5 gonger tempo. Til å byrje med hoppar eg kanskje ned på halvt der det er naudsynt og går oppover til eg finn det tempoet som eg tykkjer er passande å starte med. Det er viktig at det ikkje er for raskt. Nokre gonger spelar eg fortsatt med innspelinga eller finn eg det tempoet eg vil ha og set det på metronomen. Vidare jobbar eg ut i frå det tempoet og metronomen går heile tida. Når eg kjenner at eg meistrar materialet, set eg opp tempo og startar om att der. Sånn går det til eg er på fullt tempo.

At eg er så lenge på kvar ”tempostasjon” gjev meg nye inntrykk av låten. Eit tempo dikterar ein viss feel og groove, og kjennest på ein bestemt måte. Dette merkar eg meg og eg vert van med å høyre låten slik. Eg høyrer også på låten i fullt tempo, men det vert fortsatt eit inntrykk som festar seg. Når eg så aukar tempoet vert alt nærast nullstilt og eg må gjennom ei ny tilvenningsfase. Desse prosessane gjer at låtane kjennest nye ut for kvart trinn eg tek i tempotrappa. Eg har ikkje for vane å verte lei låtar, men dette er uansett med å skape eit fornyingsinntrykk, ei grad av meistring og opprettheld motivasjonen. I den grad eg går lei, er det heller av motstanden eg møter, og kor lang tid eg nyttar, før eg har kontroll på låten. Her er eit utdrag frå *Logg 0410* om tempoendringane:

Merkeleg prosess å gå opp i tempo. Låten vart så annleis etterkvart som tempoet aukar. Det er akkurat som det ein ny låt for kvart steg og det er noko nytt eg skal spela kvar gong. Eg treng nokre rundar på kvart tempo for å venje meg til feelen og grooven i låten (Utdrag Logg 0410).

Tempostasjonane har ikkje vore eit medvite val frå mi side, men eg ser i etterkant at dette har vore viktige studiestrategiar då det er med å på oppretthalde konsentrasjon og motivasjon for arbeidet.

6 Oppsummerande drøfting

Gjennom arbeidet med studien av Schofield har Graabræk Nielsen (2004) sine strategiar for læring stått sentralt. Mi gjennomføring er eit praktisk og konkret døme på korleis ein kan jobbe med strategisk læring og imitasjon/planking sett i lys av tankane til Gravem Johansen (2013 a & b), Graabræk Nielsen (2004), Berliner (1994) og Green (2002).

6.1 Mine viktigaste funn

I analysen av mine egne loggar finn eg at eg har nytta meg av dei tre læringsstrategiane utveljing, organisering og integrering Graabræk Nielsen (2004) trekker fram. Materialet mitt syner at alle tre vert nytta på to nivå – det heilskaplege og på detaljnivå.

Heilskapsnivået er knytt til *utveljingsstrategiane* gjennom val av låt ut frå musikkhistorisk samanheng, sjanger, musikalske og tekniske utfordringar. Samstundes er valet mitt påverka av eigen lyst og glede ved å høyre låta. Kva som skapar dette er vanskeleg å sette ord på, men er truleg knytt til tonen og sounden saman med grooven i låta, at eg kjenner att andre musikalske føredøme i låta og også egne positive opplevingar gjennom å spele låtar med liknande element, i eige band. Detaljnivået er knytt til ei låt og dei ulike delane i låta, tekniske og andre utfordringar innafor ramma av ho.

Heilskapsnivået slår ut på *organiseringstrategiane* i form av val av låt og rekkefølge på låtane. Styrande her er at det innøvingsmessig kan vere lurt å starte med låt A av di eg då vil vere betre rusta (teknisk og på anna vis) før eg går vidare med låt B. På detaljnivået er dette innøvinga av låta, rekkefølge på og innhaldet i dei mindre delane. Eit døme er jobbing med soloar.

På heilskapsnivå går *integreringsstrategien* ut på sette låta inn i ein samanheng og å implementere musikken i eige spel og uttrykk. Det siste er vanskeleg å observere direkte, men eg registrer av og til Schofield-element i eigen musikkutøving til dømes ved å spele eit av licka til Schofield i ein heilt annan kontekst. Dette kan vere sterkare integrert enn det eg sjølv klarer å fange opp. På detaljnivå vert integreringsstrategien knytt til å sette saman mindre bitar – taktar og tonar til heile linjer og frasar og til slutt ei

heil låt. Faste målepunkt t.d. i form av opptak tidleg, midt i og ved avslutninga av prosessen kunne gjett sikrere kunnskap om dette.

Gjennom prosessen har eg funne fram til ein mal for øvinga som fungerer for meg. Når eg har gjort dette mange nok gonger så erfarer eg at det fungerer, eg opplever meistring og vert trygg på at eg når målet når eg brukar dette verktøyet.

Eg observerer også at det heile tida er eit samspel og ei veksling mellom heilskaps- og detaljnivået. I starten var eg svært medviten om dette, over tid har dette vorte automatisert og integrert i mi tilnærming til nytt musikalsk stoff.

For å halde oppe motivasjonen for øving nytta eg studiestrategiar som å gå på konsert og studere videoar. Strategien er også del av ein metakognitiv strategi, då konsertane vert lagt inn for å gje ein boost til motivasjonen og arbeidslysta.

Eg erfarer at musikken vert lettare å øve inn og eg vert tryggare i spelinga om eg kroppsleggjer han. Eg har gjort dette gjennom å synge melodien. Synging vert såleis ein læringsstrategi som inneheld både utveljings-, organiserings- og integreringsstrategiar.

Eg nytta også kroppsleggjering i form av å trampe takten og klappe rytmar. Effekten av dette var å heile tida vite kvar eg er rytmisk samstundes som eg kjenner musikken på kroppen. I og for seg sjølv sagt, men ikkje desto mindre viktig.

For å få mest muleg ut av øvinga er fokus og konsentrasjon sentralt. På strategisk nivå vert det difor viktig å legge inn oppgåver som skjerpar fokus når eg merkar at konsentrasjonen fell. Her nyttar eg meg av ulike teknikkar – dette kan vere fysiske pausar, men også å legge inn nye oppgåver innanfor same låt t.d. komping eller improvisasjon. Dette er studiestrategiar som legg til rette for ei god utføring av øvingsøkta.

Eg erfarer også ein konkret effekt av å la det eg jobbar med ligge litt og modnast, for så å ta det fram att og fortsette å jobbe vidare med det. Gjennom prosessen har eg vorte merksam på denne effekten, og eg brukar han bevisst. Også dette er element som kjem til uttrykk og vert lagt inn i den metakognitive strategien.

Eg erfarer at dei øktene som har ei form for førebuing både mentalt og fysisk, har gjeve best resultat. Den mentale førebuinga skjer gjennom lytting på det som eg skal arbeida med, men også andre låtar eller musikk som gjer meg inspirert og motivert til å arbeida med stoffet. Fysiske førebuing skjer gjennom konkrete øvingar til dømes ulike strekkøvingar eller spesielle øvingar med fokus på armar og hender. I tillegg til dei generelle fysiske førebuingane, nyttar eg ofte gitarrelaterte oppvarmingsøvingar. Dei som vart mest nytta i arbeidsperioden var nokre kromatikkbaserte øvingar og ein etyde av Pat Metheny. Eg la også inn spesiellaga øvingar ut i frå låta eg jobba med. Ei teknisk utfordring vart jobba med og førebudd i oppvarminga. Dette er studiestrategiar som skal sikre ei effektiv og optimal økt.

Også rammevilkåra i form av stad, rom, verkty, utstyr og tid vert ein del av den metakognitive strategien. Når eg er på stader der eg har alt eg treng, og eg får vera i fred mens eg jobbar, får eg mest ut av øvinga.

På den andre sida så er eg i liten grad systematisk når det kjem til strukturering og planlegging av tid. Vert rammene for stramme i forhold til når, kva og korleis det skal øvast, så har det for meg i nokre samanhengar ein negativ verknad på motivasjon og lyst. Dette er ikkje fordi eg ikkje har lyst, men det vert noko eg må igjennom fordi eg skal andre ting. Det resulterer i at eg kjenner meg mindre fri til å dykke inn i ting som måtte oppstå. På den andre sida vil ein plan bidra til å t.d. få dekket eit større område av øvingsoppgåver som er viktige å jobbe med. Balansen mellom desse vert ein del av den metakognitive strategien.

Eg registrerer ein positiv verknad av å ha variasjon i utstyr mellom ulike øvingar. Det gjev auka lyst i tillegg til at øvinga får eit litt anna fokus. Dette vert ein medviten strategi for å oppretthalde motivasjon og øvingstrykk.

Å sette spesifikke mål for kvar øving har eg ikkje praktisert. Samstundes observerer eg at eg gjennom prosessen heile tida lagar delmål i form av å klare denne frasen, spele i dette tempoet eller å klare eit vanskeleg posisjonsskifte. Samstundes ligg det i botnen eit mål om å spele låta mest muleg likt den innspelte versjonen. Det er låta og kor godt eg heng med på dei ulike stadia i låta som avgjer kor godt eller dårleg eg kan ho. Slik finn

eg til ei kvar tid fram til dei partia som eg må jobbe meir med. Som ein konsekvens av dette kunne eg ha konkretisert planane mine i slike delmål. Då legg eg lista på eit nivå som eg klarar å hoppe over og følgje. Det vil også kunne gje meg informasjon om kor langt eg er kommen i forhold til å spele låta slik eg vil og kva som står att. Det er rimeleg å tru at dette kunne gjeve meg ei auka meistringskjensle og eit innblikk i kor lang tid eg nyttar på ei oppgåve og disponering av tid for å komme heilt i land.

Over tid vert eg etterkvart flinkare til å sette meg mål undervegs i jobbinga. Måla er som oftast særskilte konkrete i den forstand at dei definerer kva eg skal gjera vidare. Det er ikkje alltid at dei vert følgde opp, men det er ei merksemd rundt det.

I høve bruk av verktøy så registrerer eg at bruk av metronom er minst like viktig som dei digitale verktøya. Dei er alle til støtte i arbeidet, men på kvar sin måte. Metronomen vert eit aktivt øvingsverktøy og er sånn sett ein læringsstrategi. Eg startar sakte og spelar gjennom, aukar farten og spelar gjennom på ny. Særskilte utfordringar i høve tempo kjem fram og vert løyst fortløpande. *Capo* har også vore eit øvingsverktøy (litt på same måte som metronomen), men er i tillegg til å vera ein læringsstrategi og ein del av integreringsstrategiane. Bruken av programmet bidreg sterkt til å sett arbeidet mitt inn i konteksten Matt Schofield, og skapar ein musikalsk heilskap. Dette gjeld også *iTunes*, men dette programmet har eg nytta i ein mykje mindre grad. Når det kjem til *Sibelius* er dette eit verktøy eg nytta i analyse- og transkripsjonsfasen.

I dei fleste samanhengane vel eg perfektjonisme i uttrykk framfor hurtigheit i spel og framdrift i form av å jobbe med nye låtar. Dette er ein personleg eigenskap som skin igjennom. I praksis har eg nytta mykje tid på kvar låt og har jobba mykje med detaljar og terping. Det skal vera 100%. Det resulterer i gode gjennomspelningar av materialet, men har hatt innverknad på kor mange låtar det er blitt jobba med. Å balansere desse to faktorane er ein metakognitiv strategi som vert viktig for meg framover. Å jobbe grundig og detaljert med ein låt gjev eit betre resultat og er meir tilfredstillande enn å jobbe flyktig med mange låtar. På eit strategisk nivå er dette erfaringar som det er viktig å ta med seg og vera medviten om når eg seinare skal setta meg mål og tidsmessige rammer for det arbeidet som eg held på med.

Eg har ein sterkare strategi på detaljnivå enn det eg har på eit heilskapleg nivå. Dette kan me sjå i lyset av den hermeneutiske spiral der detaljane er med og skapar heilheita (Eriksson, 2010), og heilheita skapar samanhengar mellom detaljane. Sterkare fokus på detaljnivået framstår også som eit personlegheitstrekk. Som person føler eg meg aldri utlært og det er alltid noko som kan gjerast betre.

I tillegg er musikk noko som er her og no. Musikken går alltid vidare og eg må prestera på nytt. Det vil seie at når eg har gjort det bra ein gong er det berre eit bevis på at eg kan klara det, men eg kan ikkje nytta det til noko meir enn det. Om det er innspelt, kan eg dele innspelninga med fleire. Augneblinken der og då vert presentert til mange lyttarar, men eg går vidare og må prestere på nytt kvar gong eg framfører låta.

6.2 Kva kunne vore annleis og betre:

Eg burde hatt fleire kontekstar. Då det ikkje blei noko av øvinga med band mista eg ein viktig kontekst. Det er ei svakheit at eg ikkje fekk jobba med musikken i bandsetting. Når eg berre spelar åleine mister eg ein musikalsk kontekst og den lærings- og integreringsstrategien som bandet gjev. I ei bandsettinga kan eg ikkje støtte meg på Schofield slik som eg på ein måte har gjort i den individuelle øvinga når eg øver i saman med innspelninga. I bandet er eg og medmusikarane mine overlatne til oss sjølve og det er her me må vise kva me kan.

Eg observerer at eg manglar ei overordna ei tidsramme for når eg skal vere ferdig med t.d. å øve inn ein låt. Det manglar ein tidsplan og milepålar på vegen mot det endelege resultatet. Dette resulterer i at eg ikkje får innsikt i kor lang tid eg faktisk treng på å øve inn ein ting og gjere ei større langsiktig oppgåve ferdig. På sett og vis lagar eg ein mikrostruktur på sjølve øvinga, men manglar ein makrostruktur for når eg skal ha eit samla ferdig resultat. Dette verkar inn på evna til å prioritere for å komme i mål. Kvifor det er slik veit eg ikkje. Det kan vere at det vert ei for stram ramme og ting vert mindre lystbetont. På den andre sida vil dette også gje ei meistringskjensle om ho vert gjennomført, om ikkje til rett tid, men gjennom dei milepålar som skal nåast.

Systematisk refleksjon er ein analysestrategi som eg har nytta, utan å seie så mykje om han. Samstundes har refleksjonen min vore utan klare styringar. Då stoppunkta forsvann

blei refleksjonen innlemma i loggskrivninga mi. Loggen hadde ingen strenge føringar på kva han skulle innehalde, anna enn at kva eg faktisk gjorde, dato og klokkeslett, utstyret eg nytta og at refleksjonane skulle skrivast ned. Dette er ei svakheit. Eg kunne ha strukturert refleksjonen min i forhold til til dømes innhald, prosess og kontekst. Refleksjonen kan også rettast meir mot øvingsrelaterte tema som teknikk, tone og improvisasjon m.m. Eg kunne også reflektert meir rundt arbeidet med analysen av musikken og plukkinga. Dette vart berre sporadiske innslag. Eit strukturert loggskjema ville ha sett arbeidet meir i system og det hadde vore lettare å gå tilbake og sjekke ut konkrete vurderingar. Sentrale punkt i skjema kunne vore:

- Kva vart gjort på øvinga?
- Hadde eg mål for øvinga? Viss ja, kva mål og nådde eg dei?
- Refleksjonar og tankar kring mål og måloppnåing
- Refleksjonar og tankar kring sjølve øvinga

Stoppunkta kunne vore nytta i ei undervegsvurdering. Kanskje kunne eg ha sett av periodar med eit bestemt tema og fokus? Korleis har dette fungert? Kva justeringar lyt eg gjera for å at ting skal fungere optimalt i neste periode? På denne måten ville eg fått testa ut endå fleire metodar, men eg fann ein metode som fungerte for meg.

At eg ikkje har lydopptak eller videoopptak er ei klar svakheit. Dette ville vore viktige verktøy i forhold til integreringsstrategiane og medvitsnivået rundt integrering. Eit opptak kan vise meg om eg har klart å integrere element frå Schofield inn i meg sjølv.

Analysen av Schofield hadde også komme meir til sin rett om eg hadde hatt lydopptak. Då kunne eg gått direkte inn i dei og sjekka ut kor eg står i høve dei ulike kjenneteikna ved Matt sitt spel. Dette hadde også vore ein styrke i høve til kvar eg står i forhold til integrering av spelet hans.

”Eg kjem til å setta meg eit mål som eg ynskjer å nå innanfor ei gjeitt tidsramme.” –var ein klar tanke tidleg i prosessen. Det har eg ikkje gjort. Målet mitt var ikkje klart på eit overordna nivå, men det var tydeleg på eit individuelt øvingsnivå. Eg var aldri i tvil om kva eg skulle jobbe med, men måla var ikkje uttalte. Det ultimate målet var å klare å spele låta så likt originalen som råd. Eg er ikkje sikker på kva som ligg bak mangelen på

mål, men eg følte ikkje eit behov for periodemål. Målet i seg sjølv trengde ikkje vera meir enn at eg skulle jobbe med den og den låta i denne perioden. Eg trur at noko av grunnen var at eg hadde litt skylappar og at eg følte at jobbinga gjekk framover og at eg hadde fin flyt i arbeidet mitt.

Eg var sterkt knytt til stoffet eg jobba med. Det kan vera vanskeleg å oppdage nye element i seg sjølv. Mykje av di det er *meg sjølv* og at det eg spelar er sterkt knytt til meg som person. Personar på utsida som kjenner meg og som kjenner Schofield, kan ha lettare for å oppdage slikt. Det hadde vore interessant å sjå korleis aktiv bruk av lydopptak hadde virka inn på sjølvrefleksjonen og progresjon.

Eg har eigentleg ikkje nytta meg av mange ulike metodar. Eg har funne min metode som eg meiner fungerer og som eg held meg til. Burde eg ha prøvd andre ting? Min variasjonen i metode ligg i om plukking og transkripsjon går føre seg parallelt eller ikkje og kor aktivt eg har nytta eit nedskrive notebilet.

6.3 Kva har funna å seia for mine øvingsvanar og øvingsstrategiar i framtida?

I gjennom denne perioden med jobbing har eg lært ein del om meg sjølv. Eg har identifisert knappar som eg kan trykke på for å motivere meg sjølv og bli meir merksam på korleis eg gjer ting når eg øver. Eg tykkjer eg har hatt relativt gode vanar når det kjem til øving og kva eg skal halde fokus på undervegs, før og etter øving, sjølv om det fortsatt er rom for forbetringar. Det har likevel blitt tydeleg for meg kva som er viktig og kva som er mindre viktig. Eg har ikkje reflektert så mykje over dette temaet før eg starta med masterarbeidet. Tidlegare har eg akseptert at sånn skal det vera når t.d. ein lærar har sagt korleis eg bør jobbe. Det er difor kjekt å sjå kva som fungerer og kva som ikkje fungerer.

Eg har heilt klart funne metodar og ei ”oppskrift” som fungerer for meg. Desse kjem eg til å fortsette å nytte. Gjennom prosessen har eg heva mitt eige medvitsnivå rundt kva eg faktisk gjer. Eg har også funne og sett ord på trygge rammer som har fungert for meg. Desse må eg prøve å vidareføre.

Eg hadde periodar og økter som var særskilt gode i form av å vera effektive, fokuserte og motiverande. Eg har skildra dette som å vera i sona eller *flow*. Låg det spesielle rammer til grunn då dette skjedde? Gjorde eg noko spesielt i forhold til dei andre periodane? Dette kan eg sjå nærare på. Er det spesielle grep som kan takast slik at dette kan gjenskapast på endå meir regelmessig basis?

Eg ser at det er på integreringsfronten eg har mest å hente. Då vert det naturleg at eg prøver å jobbe endå meir med det. Her vil eg ta inn lydopptak. Eg har nytta ein del opptak tidlegare, men då meir som ein kontroll over korleis det eg spelar fungerer i ein samspelsituasjon. Lyttar eg godt nok til resten av bandet? Kva er det låten eigentleg krev og vil ha av musikalsk input? Eg har ikkje vore flink til å nytte det på eit personleg plan i øvinga og dette vil eg jobbe meir med.

I ein arbeidskvardag med mange ting som skjer, vil det verta mindre tid til desse lange frie øktene som eg har likt godt. Det vil kanskje generelt verta mindre tid til øving. Eg kan difor med fordel ”forske” meir på meg sjølv angående tidsbruk og rammer, då det var dei korte øktene som var utfordrande. Kan eg finne ein metode og mal som kan fungere der? Eg har også lyst til å teste ut måljobbing endå grundigare enn det eg klarte å gjere. Det kan eg kombinere med forskning på tidsbruk. Ein logg med punkt liknande det som vert skissert i kapittel 6.2 kan også vera til hjelp her. Alt som er skissert her kan vera med å gjera meg til ein betre ”øvar”.

Eg har jobba intensivt og mykje over ein periode. Dette hjelper på mi eiga utvikling, og mitt personlege tekniske og musikalske nivå. Det som vert viktig for framtida er å halde ved like det som eg har lært og å bygge vidare på det. Dersom eg slappar av og slepp meg ned, vil mykje av denne kunnskapen og ferdigheitene kunne forsvinne og eg må trene meg og dei opp att.

6.4 Kva har det å seia for mi eiga undervisning som instrumentalpedagog?

No har eg jobba grundig med dette temaet. Eg føler meg ikkje utlært og har fortsatt lyst til å jobbe meir med dette, men eg har fått ein solid dose fagleg påfyll som eg kan ta med meg og nytte saman med elevane mine. Då meiner eg både i form av musikalsk

materiale og utvikling av verktøy til bruk i øvingsssamanheng. Eg har verktøya og kan nytte dei – eit viktig fokus framover vert å integrere dei i min praksis som pedagog.

Eg vil påstå at å jobbe slik som eg har gjort krev at eleven er sjølvstendig og allereie innehar eit visst teknisk og musikkfagleg nivå. Til vanleg arbeider eg både i kulturskule og på høgskule. Nivået på elevane er difor varierende. Dei fleste lærer ulikt og det er viktig at kvar og ein finn sin måte å øve på og sine øvingsvanar. Alle må begynne ein stad og det må lærast å jobbe sånn. Det kan eg som lærar gjere saman med eleven. Ein flink elev i kulturskulen har kanskje ferdigheitene til å starte å jobbe sjølvstendig med imitasjon, men det krev motivasjon og tålmod. Eg kan også fortelje og forklare korleis eg likar å jobbe og om kva som fungerer for meg. I mange samanhengar må ein verte vist kva som er mogeleg før ein oppdagar det sjølv. Slik er det med artistar og musikk som du kan like, og slik er det med ulike øvingsmetodar. Me klarar ikkje finne opp alt sjølve. Kanskje kan det at eg fortel og innlemmar eleven i min øvingsfilosofi og mine øvingsvanar inspirere han til å reflektere meir over sine egne haldningar og metodar for å lære.

Eg er av den oppfatning at jo meir du kan og spelar, jo kjekkare kan ein få det med instrumentet. Elevane treng gode øvingsvanar. Dersom eleven har lyst til å verte flink er det ikkje nok å berre gjere akkurat det han gjorde i timen. Han må også jobbe sjølv. Gjerne etter råd frå læraren, men han må også ta val og avgjersler sjølv. Då vert det viktig å sette fokus på eigenøving i undervisninga og samtidig den strategiske læringa som føregår her. Eleven må lære seg å øve og eleven må lære å vera sin eigen lærar. Dette kan skje gjennom at me øver på å øve i undervisninga.

For at eleven skal få ei god strategisk læring er det viktig at han har både ei heilskapleg og ei detaljert tilnærming til øvinga. Kva bør eg så legge vekt på? På eit detaljert nivå er det sjølv sagt at ein må fokusere på hindringar som oppstår undervegs. Eleven må skjønne at om han skal meistre denne frasa raskt, må han fyrst øve på den seint og samstundes spele rett før han kan auke tempoet. Han må også lære å reflektere over kva han har spelt og kva han gjort. Korleis gjennomførte eg denne frasen? Korleis vil eg at den skal låte? Var dette slik? Kva dynamikk eller andre musikalske verkemiddel skal eg nytte? Kva gjorde/gjer eg feil? Alt dette er spørsmål han kan stilla seg. Vidare er det fokus på evt andre detaljar som ligg i den fysiske gjennomføringa og det musikalske

uttrykket. På eit tidleg stadium vil refleksjon vera seigt å jobbe med, men etter kvart vil dette verte ein integrert del av eleven.

På eit heilskapleg nivå er det eit poeng å sette musikken inn i ein større kontekst. Det er viktig at elevane lærer seg å reflektere rundt musikkstykket dei spelar – Passe på at eleven tenker over kven som har laga denne musikken, kva heiter komponisten eller artisten? Har musikken eit formål? Kva er det eg skal øve på gjennom denne musikken? Skal eg spele den for nokon andre? Å jobbe med merksemda rundt stykket vil også bidra til å eleven får ei større oversikt over og forståing for kva musikk som finnes, kva ulike artistar står for og kan relatere ulike musikkjangrar, stykker og artistar til kvarandre. På denne måten bygger elevane si eiga oversikt over musikkuniverset og alle dei ulike faktorane den inneheld.

Som eit grep for å betre motivasjonen kan det vera lurt å jobbe med musikk som eleven har ei spesiell interesse for og likar godt. Dei fleste har ein artist dei er ekstra interessert i. Han kan t.d. imiterast slik som eg har gjort med Matt Schofield. Gjennom imitasjonen av denne artisten kan eleven lære metoden, og artisten kan nyttast som eit utgangspunkt for vidare val av musikk. Slik jobbing og slike refleksjonar vil være til nytte for vidare arbeid, men er også med på å skape eit betre inntrykk av kva musikk som finst ute i verda.

Øvingsstoffet kan integrerast i reelle musikksituasjonar – då tenker eg på situasjonar som inkluderer musikk, men som ikkje går ut på å berre spela med læraren. Å sette saman samspelgrupper eller band, der alle elevane har arbeidd med den same musikken på førehand kvar for seg, og få dei til å spele den saman. Samspel på denne måten er noko eg praktiserer sjølv i kulturskulen, då skulen ikkje har eit tilbod om samspel.

Til slutt vert det lurt å variera i fokuset for instrumentaltimane slik at dei jobbar både med heilskaplege og detaljorienterte strategiar.

Mange av desse grepa og aktivitetane som eg har skrive om no, nyttar eg allereie i mi eiga undervisning. Det eg kan verte betre på er å tenke igjennom kvifor me gjere dette og å få eleven til å skjønne kvifor me gjer dette, slik at han på sikt kan ta slike val og avgjersler sjølv.

Fenomenet imitasjon nyttar eg i undervisinga mi på fleire måtar. Herming etter kompefigurar eller døme på frasar under jobbing med improvisasjon, er nokre døme på dette. Imitasjon kan nyttast på alle nivå frå nybegynnar til godt vidarekommen. Sjølve oppgåva har berre forskjellige fokus.

Personleg har eg nytta YouTube mest som ei kjelde for inspirasjon og motivasjon ved å sjå på videoar. YouTube er såleis eit flott verktøy der studentar kan finne stoff dei vil lære eller imitere. Dei kan også verte instruerte. Eg erfarer sjølv at det er lett å gå seg vill i denne jungelen av informasjon og at ein fort kan nytte mykje tid på dette. Difor kan det vera lurt å gje ”opplæring” til dei som er nye for dette fenomenet og korleis dei kan nytte det. Eg nyttar YouTube ein del i undervisinga mi for å sette musikken som elevane jobbar med inn i ein musikalsk heilheit. At dei ikkje berre spelar låten dei jobbar med, men også spelar ”saman” med bandet. Det er med å sette musikken inn i konteksten. Det vert ein integreringsstrategi.

YouTube kan også nyttast som eit verktøy å lære av slik Kvinge (2012) har forska på. Her er imitasjon sentralt. Elevane får sjå kva som vert gjort og kan samtidig få instruksjon. Det utfordrande med YouTube og internett generelt er at det mykje som er av dårleg kvalitet, samstundes som det er mykje som er bra. Det gjeld å lære seg å finne det rette. Det finnes også stoff der ut som er interessant og det kan vera vanskeleg å ikkje verta oppslukt av dette.

I det vidare arbeidet som pedagog kan eg verta flinkare til å fokusera på time og tempo. Å auka elevane sitt medvite rundt *time*, tempo og metronombruk vil vera nyttig for dei.

Ser eg på dette ut i frå ein lærar i kulturskulen sin ståstad, vil effektivisering og integrering av dei ulike strategiane og arbeidsoppgåvene i kvarandre vera nyttig. Då tenker eg på tidsaspektet som ein kulturskulelærar må forholda seg til i ein vanleg enkelttime på t.d. gitar. Den har ei varigheit på 20 minuttar, men kan variera frå skule til skule.

Teknikkane eg har funne for å oppretthalde konsentrasjonen kan overførast til fleire pedagogiske kontekstar. Dette har eg allereie gjort og eg nyttar dette som ein vanleg del av min undervisningspraksis.

6.5 Avsluttande kommentarar

Eg har gjennom denne studien sett på korleis *mi* strategiske læring føregår. Eg nyttar meg av utveljings-, organiserings- og integreringsstrategiar både på heilskaps- og detaljnivå. Eg håpar andre kan finne nytte i det eg har gjort, sjølv om dei må finne sin eigen veg. Samstundes har det å få høve til å skrive denne oppgåva gje meg ny innsikt og perspektiv som eg kan ta med meg vidare i livet som pedagog og musikar.

Litteraturliste:

- Ake, D. (2002). Learning jazz, teaching jazz. I: Cook, M. og Horn, D. (red.), *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alterhaug, B. (2004). Improvisation on a triple theme: Creativity, jazz improvisation and communication. *Studia Musicologica Norvegica*, s. 97-118. Oslo: Universitetsforlaget.
- Alvesson, M. (2003). *Methodology for Close up Studies - struggling with Closeness and Closure*. *Higher Education*, Volume 46, s. 167-193.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation – its Nature and Practice in music*. UK: The British Library National Sound Archive
- Bandura, A. (1977). *Social Learning Theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Bandura, A. (1986). *Social Foundations of Thought and Action: A Social Cognitive Theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Becker, A. (2009, 1. Mai). *The Man Behind The Beard: Billy Gibbons Talks Hendrix, ZZ Top and Pearly Gates*. Henta frå: <http://www2.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/the-man-behind-the-beard-501.aspx>
- Berk, R. A. & Trieber, R. H. (2009). Whose classroom is it, anyway? Improvisation as a Teaching Tool. *Journal on Excellence in College Teaching*, 20(3), s. 29–60.
- Berliner, Paul. (1994). *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blokhus, Y. & Molde, A. (2007). *Wow!: Populærmusikkens historie* (2.utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bresler, L. (1995). *Ethnography, Phenomenology And Action Research In Music Education*. Tilgjengeleg 15.09.12 frå: http://www-usr.rider.edu/~vrme/v8n1/vision/Bresler_Article_VRME.pdf

- Bråten, I. (2002): *Selvregulert læring i sosialt-kognitivt perspektiv*. I: Bråten, I. (red.). *Læring – i sosialt, kognitivt og sosialt-kognitiv perspektiv*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Csikszentmihaly, M. (2007). *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi [Flow. The psychology of optimal experience.]*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur).
- Dahlke, A. R. (2003). *An Analysis of Joe Lovano's Tenor Saxophone Improvisation on "Misterioso" by Thelonius Monk: An Exercise in Multi-Dimensional Thematicism*. Doctor of Musical Arts (Performance), University of North Texas. Henta 17.april 18:03
http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4338/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
- Dalen, M. (2004). *Intervju som forskningsmetode: en kvalitativ tilnærming*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Egeland, M. (2000). *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ericsson, K. A. (1997). Deliberate Practice and the Acquisition of Expert Performance: An overview. I: Jørgensen, H. og Lehmann, A. C. (red.). *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. NMH-publikasjoner nr 1. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Eriksson, T. (2010). Being native – distance, closeness and doing auto/ self-ethnography. *ArtMonitor*, 8(1). <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/24689>
- Erstad, O. (2005). *Digital kompetanse i skolen – en innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fostås, O. (2002). *Instrumentalundervisning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gadamer, H. G. (1989). *Truth and method*. New York: Crossroad.

- Green, A. (2000). *Jazz Guitar Technique – Breaking the Skill Barrier*. Brooklyn, NY: Microphonic Press.
- Green, A. (2002). *Jazz Guitar Structures – Boosting your Solo Power*. Brooklyn, NY: Microphonic Press.
- Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Hants, England: Ashgate Publishing Limited.
- Grimen, H. (2004). *Samfunnsvitenskapelige tenkemåter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Halvorsen, E. M. (2003). *Estetisk erfaring. En fenomenologisk tilnærming til Roman Ingardens perspektiv*. HiT skrift nr. 6/2003. Tilgjengelig 30.09.13 fra: http://teora.hit.no/dspace/bitstream/2282/192/1/skrift2003_6.pdf.
- Halvorsen, E. M. (2004). *Kultur og individ. Kulturpedagogiske perspektiv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Halvorsen, E. M. (2005). *Forskning gjennom skapende arbeid? Et fenomenologisk-hermeneutisk utgangspunkt for en drøfting av kunstfaglig FoU-arbeid*. HiT-skrift nr 5/2005. Tilgjengelig 30.09.13 fra; http://teora.hit.no/dspace/bitstream/2282/153/1/skrift2005_5.pdf
- Halvorsen, E. M. (2007). *Kunstfaglig og pedagogisk FOU*. Kristiansand S.: Høyskoleforlaget.
- Hillhouse, V. (2012, 20. september). Schofield band's blues develops 'personality' on the road. *Union Bulletin*. Henta frå: <http://union-bulletin.com/news/2012/sep/20/schofield-bands-blues-develops-personality-road/>
- Imsen, G. (2005). *Elevenes Verden: Innføring i pedagogisk psykologi*. (4.utg.) Oslo: Universitetsforlaget.
- Imsen, G. (2009). *Lærerens Verden: Innføring i generell didaktikk*. (4.utg) Oslo: Universitetsforlaget.

- Johansen, G., Kalsnes, S. & Varkøy, Ø. (red.) (2004): *Musikkpedagogiske utfordringer – Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Johansen, G. G. (2003). *Det tredje øyret: Om gehør, improvisasjon og faget gehørtrening i høgre utdanning*. (Hovedoppgave i musikkpedagogikk. Oslo: Norges musikkhøgskole).
- Johansen, G. G. (2013a). Learning from musicians better than me: The practice of copying from recordings in jazzstudents' instrumenal practise. I: Reitan, I. E., Bergby, A. K., Jakhelln, V. C., Shetlig, G. og Øye, I. F. (red.) *Aural Perspectives: On Musical Learning and Practice in Higher Music Education*. NHM-publikasjoner nr. 10. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Johansen, G. G. (2013b). *Å øve på improvisasjon: Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse*. (Doktoravhandling, Norges Musikkhøgskole).
- Jørgensen, H. (1998). *Tid til øving? Studentenes bruk av tid til øving ved Norges Musikkhøgskole. 2. del*. NMH-publikasjoner nr. 1. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Jørgensen, H. (2004). Strategies for individuel practice. I: Williamon, A. (red.) *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Jørgensen, H. (2011). *Undervisning i øving – en innføring for sang- og instrumentallærere*. Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.
- Kruse, B. (1995). *Den tenkende kunstner*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kvale, S. (2001): *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS. 1.utgave 1997.
- Kvinge, Ø. R. (2012). *Musikalsk læring i Cyberspace?*. Mastergradsoppgåve, Høgskolen Stord/Haugesund. Henta frå:
http://brage.bibsys.no/hsh/handle/URN:NBN:no-bibsys_brage_29044

- Leavy, P. (2009). *Method meets art. Arts based Research Practice*. New York: The Guilford Press.
- Leonard, H. (2010). *Matt Schofield: Blues Guitar Artistry* [DVD]. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.
- Mazzola, G. (2011). *Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies*. Berlin: Springer Berlin Heidelberg.
- Mills, J. (2007). *Instrumental Teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- Nerland, M. (2003): *Instrumentalundervisning som kulturell praksis. En diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning*. (Doktoravhandling. Oslo: Universitetet i Oslo).
- Nielsen, K. og Kvale, S. (red.) (1999). *Mesterlære. Læring som sosial praksis*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Nielsen, S. G. (1997). *Selvregulering av læringsstrategier under øving: en studie av to utøvende musikkstudenter på høyt nivå*. (Doktoravhandling, Universitetet i Oslo).
- Nielsen, S. G. (2004). Strategisk læring på instrumentet. I: Johansen, G., Kalsnes, S. & Varkøy, Ø. (red.). *Musikkpedagogiske utfordringer*, (s. 33 – 45). Oslo: Cappelen Forlag.
- Opsahl, C. P. (2001): *En fortelling om Jazz*. Oslo: Unipub forlag.
- Ordnnett.no. (2012, 5.juni). Henta frå:
http://ordnett.ungweb.no/search?search=*transcribe&searchmodes=1&lang=en
- Peshkin, A. (1988). In Search Subjectivity One's Own. *Educational researcher*. 17 (7), s. 17 – 21.
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.

- Potter, G. (1992). Analyzing Improvised Jazz. *College Music Symposium, Volume 32*, s. 143 – 160.
- Priest, P. (1989). Playing by Ear: Its Nature And Application To Instrumental Learning. *British Journal of Music Education*. 6, (2), s. 173 – 191. Cambridge: University Press.
- Reed-Danahay, D. (2001). Autobiography, Intimacy and Ethnography. I: Atkinson, P., Delmont, S., Coffey, A., Lofland, J. og Lofland, L. H. (Eds.) *Handbook of Ethnography*. London: Sage Publications.
- Schofield, M. (5. desember 2009a). Intervju med Steve. [Blogginnlegg]. Henta 26. August 2010 frå: <http://www.laster.it/interviste-artisti/matt-schofield-friendly-talk-blues-avantgarde.html>
- Schofield, M. (2012). Biografi. Henta den 21.04.14 frå www.mattschofield.com/bio
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. New York: Basic Books.
- Steinsholt, & Sommerro. (2006). *Improvisasjon: Kunsten å sette seg selv på spill*. Oslo: N.W. Damm & Sønn.
- Tvedte, C. (2009). *Metamorfose – en lærings og skapingsprosess i et digitalt bildebehandlingsprogram: En undersøkelse i eget skapende arbeid med fagdidaktisk siktemål*. (Mastergradsoppgåve, Høgskolen Stord/Haugesund). Henta frå http://brage.bibsys.no/hsh/handle/URN:NBN:no-bibsys_brage_10182
- Van Manen, M. (1990). *Researching Lived Experience. Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. Ontario: University of Western Ontario.
- Vygotsky, L. (1978), *Mind in Society*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wertsch, J. V. (2007), Mediation. I: Daniels, H., Cole, M. og Wertsch, J. V. (red.). *The Cambridge Companion to Vygotsky*. New York: Cambridge University Press.

Winkler, P. (1997). Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription. I:
Schwarz, D., Kassabian, A. og Siegel, L. (ed.) *Keeping Score: Music,
Disciplinary, Culture*, Charlottesville and London: University Press of
Virginia.

Zabrocki, R. (2012, 15. mai). Session Guitar: 10 Life-Saving Soloing Tips.
[Blogginnlegg]. Henta frå: <http://www.guitarworld.com/session-guitar-10-life-saving-soloing-tips>

Vedlegg

Framsidedeilete er eit privat foto.

Mitt innsamla datamateriale

I teksten min viser eg til eit intervju gjort med Matt Schofield og einlogg. Intervjuet blei gjennomført over mail og datoen er 28.12.2010. Loggen er frå øvingsperioden min.

Lyttecd med lyddøme

1. Live Wire – *Heads, tails and Aces.*
2. Move Along – *Ear to the Ground*
3. What I Wanna Hear - *Heads, Tails & Aces*
4. Stranger Blues - *Heads, Tails & Aces*
5. Siftin' Thru Ashes - *Live From The Archive*
6. All I Need - *Live From The Archive*
7. Nothing Left - *Heads, Tails & Aces*
8. I Told Ya - *Heads, Tails & Aces*
9. Black Cat Bone - *Live From The Archive*
10. Betting Man - *Heads, Tails & Aces*
11. Lights Are On But Nobody's Home - *Live From The Archive*

Ear to the Ground (2007)

Matt Schofield: Guitar, Vocals

Jonny Henderson: Organ

Evan Jenkins: Drums, Percussion

Heads, Tails & Aces (2009)

Matt Schofield: Guitar, Vocals

Jonny Henderson: Hammond Organ, Wurlitzer Piano, Piano

Alain Baudry: Drums, Percussion

Jeff 'The Funk' Walker: Bass

Live From The Archive (2010)

Matt Schofield: Guitar, Vocals

Jonny Henderson: Organ

Evan Jenkins: Drums, Percussion

Innspelt 2007

Utdrag transkripsjon – Stranger Blues

Utdrag – Stranger Blues gitarsolo – Repeterande frase lyttedøme 4, 2:25.

The image displays a guitar transcription for the song "Stranger Blues". It consists of four systems of music, each with a standard musical staff and a guitar tablature staff below it. Measure numbers 23, 26, 29, and 32 are indicated at the start of each system. The tablature includes various fret numbers (e.g., 7, 6, 5, 3, 5, 5, 3, 5, 3, 5, 5, 3, 5, 4, 3, 1, 5, 12, 14, 13, 12, 13, 12) and chord symbols (D7, G7). Red arrows and annotations highlight specific techniques: a "FULL" annotation with an arrow pointing to fret 13 in measure 32, a "1/2" annotation with an arrow pointing to fret 12 in measure 26, and a "3 3" annotation with arrows pointing to frets 10 and 12 in measure 32. The transcription is presented in a clean, black-and-white format with red highlights for emphasis.