

Ensemblebaserad rytmik för elgitarr

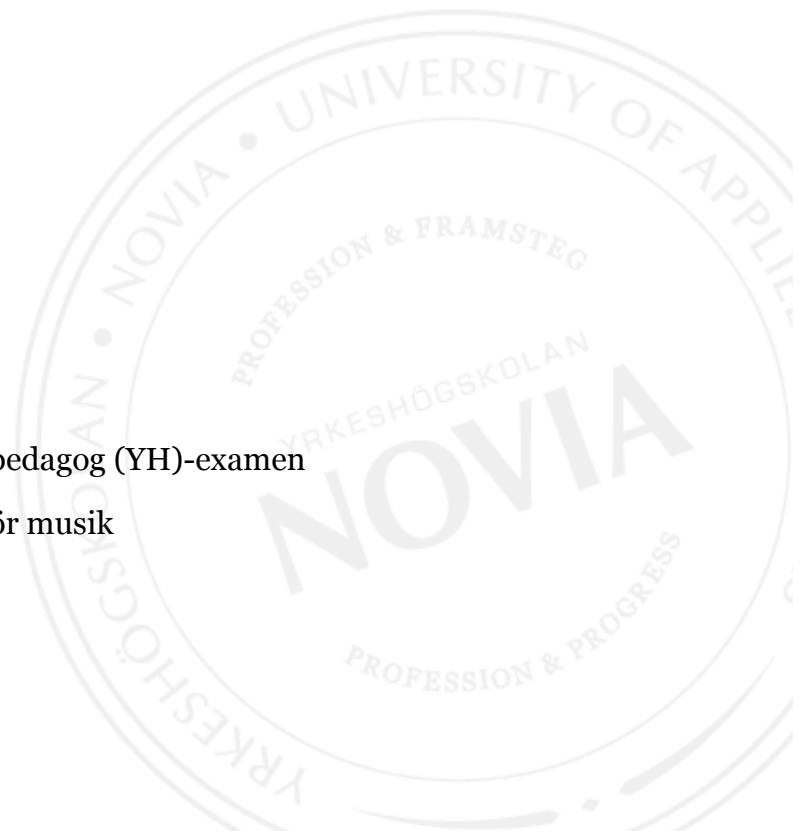
En studie i kreativ komprytmik

Martin Söderbacka

Examensarbete för musikpedagog (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för musik

Jakobstad 2013



EXAMENSARBETE

Författare: Martin Söderbacka

Utbildningsprogram och ort: Musik, Jakobstad

Inriktning/alternativ/Fördjupning: Musikpedagog

Handledare: Marcus Söderström, Kaj Ahlsved

Titel: Ensemblebaserad rytmik för elgitarr – en studie i kreativ komprymik

Datum 26.11.2013

Sidantal 38

Bilagor -

Syftet med arbetet är att erbjuda elgitarrister en bättre förståelse för den rytmik och kreativitet som tar plats i ensemblespel. Frågor som kommer att diskuteras är: Hur kan man använda rytmik på ett kreativt sätt som elgitarrist i kompgrupp? Hur och med vilka verktyg kan man lära sig använda rytmik? För att besvara forskningsfrågorna baserar jag min metod på litteraturstudier och på en tolknings- och mognadsprocess som har tagit plats under de år som jag studerat musik och jobbat som musiker. Jag använder mig av hermeneutisk forskningsansats. I arbetet diskuteras inläring av rytmik ur ett pedagogiskt perspektiv och användning av rytmik ur ett praktiskt perspektiv.

I forskningen har jag tolkat och analyserat begreppet rytmik och studerat ensemblen som inlärmingsmiljö. Studien diskuterar olika verktyg för att lära sig rytmik och begrundar sig i olika sätt att kreativt använda rytmik i ensemblespel. Forskningens resultat diskuterar olika tillvägagångssätt för att lära sig rytmik och kreativt använda rytmik i ensemblesituationer. För att konkretisera resultatet har jag sammanställt några exempel på hur rytmik kan användas på ett kreativt sätt genom variationer av olika rytmer, kompfigurer och rytmiska delmoment.

Språk: svenska Nyckelord: musik, rytm, rytmik, elgitarr, ensemble, pedagogik, kreativitet, hermeneutik, puls, frasering, groove

BACHELOR'S THESIS

Author: Martin Söderbacka

Degree Programme: Music, Jakobstad

Specialization: Music pedagogue

Supervisors: Marcus Söderström, Kaj Ahlsved

Title: Ensemble based rhythmic concepts for electric guitar –
a study in creative rhythm guitar

Date 26.11.2013

Number of pages 38

Appendices -

The aim of this thesis is to offer guitarists a better understanding of rhythmic concepts and creativity in ensemble. Questions that will be pondered on is how one can learn how to use rhythmic concepts as well as which tools will help to achieve this. In order to answer these questions I have based my methodology on literary sources and on a personal interpretation and maturity process, which has taken place during the years I have studied music and worked as a musician. My research approach is hermeneutical. In this thesis learning rhythmic concepts is reviewed from a pedagogical point of view and using rhythmic concepts from a practical point of view.

In my research I have analyzed and presented an interpretation of the term rhythmic concepts. I have also analyzed the musical ensemble as a learning environment. This study considers different resources on how to learn rhythmic concepts and focuses on methods for creative use of rhythmic concepts in ensemble. The result of this research illustrates different means for learning rhythmic concepts as well as examines the creative use of these concepts in ensemble. In order to explain the results I have compiled a few examples on how rhythmic concepts can be applied in a creative way through variations of rhythms, rhythm figures and different rhythmic concepts.

Language: Swedish

Key words: music, rhythm, rhythmic concepts, electric guitar, musical ensemble, pedagogy, kreativitet, hermeneutics, pulse, phrasing, groove

Innehållsförteckning

1 Inledning	2
2 Metod	3
2.1 Syfte och frågeställning.....	3
2.2 Forskningsansats.....	4
2.3 Forskningsmetodiska aspekter.....	5
2.4 Tidigare forskning	6
2.5 Disposition	7
3 Inläring, inlärningsmiljön och kreativitet.....	8
3.1 Inläring i grupp.....	8
3.2 Kreativitet och flow	9
4 Rytmiken i ensemblespel	11
4.1 Ensemblen och rollerna	11
4.3 Puls, metronom och andra verktyg.....	12
4.4 Frasering och groove.....	15
4.2 Soundets inverkan på rytmiken.....	16
4.5 Resonansområden och ackordgrepp.....	17
5 Komprytmik och variation.....	22
5.1 Om variation, plektrumanvändning och underindelningar	22
5.2 Jämn rytmik och shuffle rytmik.....	23
6 Exempel på kreativ komprytmik.....	25
6.1 Helnot och halvnot.....	25
6.2 Fjärdedelar och åttodelar i backbeat.....	26
6.3 Fjärdedelar och åttodelar	28
6.4 Åttodelar med jämn underindelning.....	29
6.5 Åttodelar i shufflerytmik	30
6.6 Åttodelstrioler.....	31
6.7 Sextodelar	32
7 Sammanfattande diskussion och reflektion.....	34
8 Källförteckning.....	37

1 Inledning

Jag har upplevt både som elgitarrstuderande, musiker och musikpedagog att man ofta kommer in i situationer där man som elgitarrist måste vara rytmiskt mångsidig och kreativ när man ackompanjerar i ensemble. Man vet aldrig helt säkert vad som kommer att ske eftersom en stor del av *kompgruppens*¹ rytmiska växelverkan ofta improviseras fram i stunden. Det kreativa användningssättet av rytmiken gör musicerandet roligt och innovativt för alla som musicerar oberoende av om man är musikstuderande, yrkesmusiker eller har musik som en fritidsaktivitet.

Personligen upplever jag att musikens kraft är som starkast när musiken lever och formas i stunden av de musiker som spelar tillsammans. Denna tanke leder oss till det att man inte alltid kan spela något som är färdigt inövat, uttänkt eller något som man har lyssnat på från inspelningar och lärt sig utantill. Kreativitet och en mångsidig användning av rytmik är en stor del av vardagen för en elgitarrist som jobbar i ensemble. Förutom rytmik bör den enskilda musikern naturligtvis också behärska musikens harmoni, form samt dess dynamiska och dramaturgiska karaktär. Dessutom bör musikern också behärska sitt instrument och ha olika knep och sätt att hantera den musikaliska växelverkan som tar plats i ensemblen.

Under mina musikpedagogstudier vid Yrkehögskolan Novia har det framkommit för mig att den typ av ensemblespel inom rytmisk musik som till stor del baserar sig på improviserad musik, kräver en elgitarrundervisning som stödjer ensemblespelets rytmiska språk. Även i yrkeslivet som musiker konstaterar jag att denna typ av rytmik, som ständigt lever, förändras och som tillämpas på ett innovativt sätt, är vardaglig och essentiell för en yrkesmusiker. Under arbetets gång kommer jag att ta del av tidigare material och teorier som avhandlar grunderna för det kreativa användningssättet av rytmik i ensemblespel. På dessa grunder kommer jag i slutet av arbetet att presentera några exempel på hur man kreativt kan använda rytmik i ensemblespel. Dessa slutsatser har jag kommit fram till genom en tolkningsprocess utgående från mina musikstudier samt utövandet av yrket som musiker. Materialet som framkommer i detta arbete gör jag tillämpningsbar för undervisningstillfällen samt för självstudier.

¹ De som ackompanjerar i ensemble, t.ex. trummor, bas och gitarr.

2 Metod

I detta kapitel tar jag upp hur jag har gått tillväga i min forskning, presenterar syfte och frågeställning, beskriver forskningsansatsen jag utgått från och redogör för vilken metod jag använt mig av. I detta kapitel hittas även en diskussion om tidigare forskning jag tagit del av och en disposition av arbetet.

2.1 Syfte och frågeställning

Mitt syfte är att erbjuda elgitarrister en bättre förståelse för den rytmik och kreativitet som tar plats i ensemblespel. I min forskning ligger focus på att kunna beskriva rytmik samt identifiera kreativa användningssätt av rytmik i ensemblesituationer. För att uppnå en förståelse för ämnet kommer jag att beakta verktyg för att använda rytmik, diskutera hur rytmiken påverkas av tonval och ljudbild samt studera ensemblen som miljö där rytmiken tar plats samt. Jag kommer även att diskutera utgångspunkter för inlärning och kreativitets roll vid undervisningstillfällen. Min frågeställning är tudelad och består av två forskningsfrågor. För det första: hur kan man använda rytmik på ett kreativt sätt som elgitarrist i kompgrupp? För det andra: hur och med vilka verktyg kan man lära sig använda rytmik?

För att kunna besvara min frågeställning kommer jag att gå igenom två centrala begrepp: rytm och rytmik. När man slår upp beskrivningen på *rytm* i *Svenska akademins ordlista* (1998) får man en förklaring: “*taktmässig rörelse; regelbunden växling; takt i vers m.m.*” I *Nordstedts svenska ordbok* (2004, s.991) beskrivs rytm som “*växling mellan starkare och svagare moment som bildar ett regelbundet mönster i musik, dans eller poesi...*”. På sätt och vis kan vilket ljud som helst, taktmässig rörelse eller regelbundet mönster anses vara en rytm, till exempel fotsteg, klockslag och så vidare. I arbetet betraktas rytm ur västerländsk kultur där man traditionellt indelat rytm i notvärden, exempelvis halvnot och fjärdedelsnot. Dessa notvärden förhåller sig till puls och taktart.

När man söker efter beskrivning på ordet *rytmik* i *Svenska akademins ordlista* (1998) hittar man en förklaring: “*rytmisk växling; rytmisk karaktär, läran om rytm...*” I *Nordstedts svenska ordbok* (2004, s.991) beskrivs rytm som “*läran om rytmer äv. om rytmisk karaktär hos ett musikstycke, en dans el. en dikt*”. Enligt Liebman's artikel *Jazz Rhythms* (u.å.) har ordet rytmik en djupare betydelse i den afroamerikanska musiktraditionen, som är en del av den västerländska musiktraditionen. Jag har utifrån Liebman's artikel och en intervju

med Jukkis Uotila i *Viidakkorumpu* (Säily, 2009 s. 4-17) sammanställt en egen utredning och tolkning av ordet rytmik: Rytmik kan delas in i olika delmoment: *puls* (tempot som musiken förhåller sig i), *frasering* (expressivt sätt att variera rytm eller melodi genom att tänja på timingen samt förändringar i dynamik) och *groove* (se beskrivning på s.16). *Timing* och *drive* är även två ord som förknippas med groove. *Timing* eller *time* kan i denna kontext beskrivas som att tänja på rytm, det vill säga att man förskjuter rytmen i förhållande till tempo och angiven puls så att rytmen kommer före slaget, på slaget eller efter slaget. *Drive*, eller driv kan beskrivas som ett rytmiskt fraseringsätt som leder till en rytmisk spänning och ger en stark antydning till att musiken driver framåt eller drar iväg. Rytmik omfattar alltså pulsen och de rytmiska figurerna samt den rytmiska fraseringen och därav rör den sig på flera nivåer i musiken. Med rytmisk frasering menas rytmens betoning och accentering i dynamisk bemärkelse samt rytmens finjustering, med vilket den i situationen eftersökta rytmiska spänning åstadkomms.

För att konkretisera mitt syfte kommer jag att göra upp olika exempel på material som ger elgitarrister en start i det rytmiska arbetet inom ensemblespel. I exemplen kommer jag att avgränsa mig till de vanligaste rytmer som hittas i en *rytmipyramid*² och diskutera hur man kan använda och variera rytmerna i ensemblespel. Jag kommer även att avgränsa mig till blues, pop och rockmusik inom den afroamerikanska musiktraditionen. Exemplen kommer att vara på en förhållandevis lätt nivå, detta gör materialet anpassningsbart för studerande på musikinstitutnivå samt yrkesinstitutnivå. Tanken är att man självständigt eller i den enskilda undervisningen kan bekanta sig med olika rytmiska fenomen för att kunna förstå samt använda rytmik på ett kreativt sätt i ensemblespelet. Detta arbete riktas åt musiker, musikpedagoger samt studerande på musikintitut och yrkesinstitut.

2.2 Forskningsansats

Jag använder mig av hermeneutisk forskningsansats. En hermeneutisk forskningsansats använder sig av tolkning som analysredskap. Enligt Birkler (2005, s.100) betyder hermeneutik tolkningskonst eller läran om förståelse och utgår från det grekiska ordet *hermeneuein*. Till detta arbete har jag tolkat litteratur och använt personliga erfarenheter och upplevelser om rytmik i ensemblesituationer samt vid undervisningstillfällen. Istället för att söka sanningar söker man inom hermeneutiken olika sätt att förstå företeelser. När en tolkning görs måste man beakta del- och helhetsperspektiven. Jag har tolkat rytmik som

² Ett sätt att illustrera olika rytmer samt rytmernas underindelningar i pyramid format.

en helhet och studerat rytmikens delmoment, var del för sig. Delmomenten i rytmik är puls, frasering och groove. För att förstå helheten måste man studera delarna var för sig och bilda sig en uppfattning om dels hur de påverkar varandra dels kontexten som momenten finner sig i (Wallén 1993, s.33-35). För att jag skall förstå kontexten har jag beaktat användning av rytmik från ett praktiskt perspektiv. Miljön där rytmiken tar plats, det vill säga ensemblen, har jag beaktat från ett pedagogiskt perspektiv. Wallén beskriver växlingen mellan del- och helhetsperspektiv när man tolkar helheten: *“Man uppmärksammar motsättningar mellan del och helhet. Varje nytt textavsnitt som man läser kan leda till ett nytt sätt att förstå tidigare avsnitt. TolkanDET framskrider genom en växling mellan den aktuella delen man arbetar med och den framskridande helheten.”* (Wallén 1993, s.33)

En av hermeneutikens viktigaste princip är att förståelsen baserar sig på den förförståelse som forskaren har om ämnet. Birkler betonar vikten av detta i vetenskapliga sammanhang. Forskaren kommer alltid att ha en förförståelse för undersökningsobjektet, denna förförståelse ska enligt hermeneutiken sättas i rörelse (Birkler 2005, s.107-108). Enligt Birkler (ibid, s.100) kan denna rörelse beskrivas med begreppet *den hermeneutiska cirkeln*. Birkler förklarar hermeneutiska cirkeln enligt följande: *“Grundtanken är att det råder ett cirkulärt förhållande mellan helhetsförståelse och delförståelse, där delarna inte kan förstås utan helheten och helheten endast kan förstås utifrån delarna.”* (Birkler 2005, s.103)

2.3 Forskningsmetodiska aspekter

Min forskning baserar sig genomgående på en tolknings- och mognadsprocess som har tagit plats under de senaste fem till tio åren jag studerat musik och arbetat som musiker. En stor del av kunskapen är inhämtad från elgitarrlektioner, ensemblelektioner och lektioner där gästande lärare och musiker har föreläst och spelat. Kunskapen har sedan formats av personliga upplevelser i olika musksammanhang. Jag har även forskat i litteratur kring ämnet, vilket finns mer detaljerat beskrivet under rubriken tidigare forskning. Jag har försökt inhämta så mycket kunskap och erfarenhet om rytmik samt kreativa användningssätt av rytmik för elgitarr som för mig tidsmässigt varit möjligt under denna tid. De personliga upplevelserna av att använda rytmik kreativt i en kreativ ensemblesituation har dock haft största vikt för min egen tolkning av reliabiliteten i detta ämne. Det erhållna materialet, erfarenheterna och upplevelserna analyseras med ett

hermeneutiskt förhållningsätt eftersom jag vill bilda en djupare förståelse för rytmiken och det kreativa användningssättet av rytmik i ensemblespel.

2.4 Tidigare forskning

Det finns mycket litteratur om olika delmoment i gitarrspel. Flertalet guider för gitarrister behandlar en specifik sak att lära sig såsom ackord, skalor eller låtmateriel, se till exempel *Complete book of harmonic extensions for guitar* (Willmott 1996) och *The funkmasters – the great James Brown rhythm sections 1960-1973* (Slutsky & Silverman 1997). I *The brazilian guitar book* (Faria 1995) tas rytmvariationer från latinamerikanska traditionen upp i mängd och massor, men boken tar inte ställning till vilka kunskaper man bör ha för att spela god rytmik. Jag har inte stött på ett enda verk som förklarar och ger verktyg till att bygga upp kreativ rytmik eller som visar hur man tar det vidare på eget vis. Ofta uppmanas det i slutet av gitarrlitteraturen att man själv kan hitta på dylika övningar, men det ges inga tydliga verktyg för hur man kunde gå till väga. En typ av böcker är de så kallade *Real*-böckerna, till exempel *Real rock book* (Johansson 1998) som presenterar kända låtar och för varje låt ett exempel på kompfigurer åt alla i kompgruppen. Kompfigurerna som finns i den boken är till största delen utplockade från originalinspelningar av stycken. Johansson nämner väldigt kort i början av verket vad man kan spela utöver angivna kompfigurer. Dessa ovannämnda material som jag tagit del av presenterar inte verktyg för hur individen skall klara av att spela rytmen i time, inte heller förklarar de fenomen som puls, frasering, groove eller samspel, även om materialet är avsett för att användas i ensemble.

Om kreativitet finns mycket skrivet material bl.a. *Luovuus – taito löytää, rohkeus toteuttaa* (Uusikylä & Piirto 1999) och *Flow – elämän virta* (Csikszentmihalyi 1996). Dessa diskuterar fenomenen kreativitet och flow samt vad deras roll är i pedagogik, livsfilosofi och musik. De böcker jag upplever att kombinerar kreativitet och musikstudier är bland annat för trummor *Rokkaavat rummut* (Leppänen 1990). En annan typ av material är till exempel *Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer* (Reed 1958) som egentligen inte berör kreativitet, men musiker och pedagoger har börjat använda på ett kreativt sätt.

Inom andra instrument har man väl kunnat presentera rytmik, kreativitet och variation på ett sätt som ger läsaren möjlighet att tillämpa dessa i ensemble. Jag har dock inte lyckats hitta något specifikt material för elgitarrister som ger grunder för ensemblespel, förklarar

olika fenomen inom rytmik eller ger verktyg för att använda rytmik på ett kreativt sätt.

2.5 Disposition

I detta avsnitt berättar jag om arbetets upplägg. I kapitel tre kommer jag att ta upp, från ett pedagogiskt perspektiv, miljön där rytmiken tar plats, alltså ensemblen. I diskussionen om pedagogiska perspektiv hänvisas till källor som Tynjälä (1999) och Uusikylä och Piirto (1999). Eftersom mitt arbete främst riktas åt studerande på musikinstitutnivå och yrkesinstitutnivå, känns det lämpligt att betrakta rytmik utgående från ett undervisningsperspektiv. I kapitel fyra behandlas rytmiken från ett praktiskt perspektiv bland annat enligt Viinikainen (2013) och utifrån en intervju med Jukkis Uotila (Säily 2009, s.4-17). I kapitlet presenteras även verktyg för att skapa god pulskänsla och arbetsmetoder för att öva rytmik. I kapitel fem diskuteras variation som fenomen i ensemblens rytmiska arbete, rytmpyramid som verktyg för elgitarristens rytmiska arbete och några tekniska synpunkter på utförande av rytmik på elgitarr. I kapitlet 6 presenteras exempel på hur rytmik kan användas kreativt i ensemblespel, relationen mellan trummornas och basens rytmiska arbete samt elgitarrrens rytmiska arbete. Exemplens uppgift är att ge läsaren en uppfattning om på vilket sätt rytm och rytmik används och varierar kreativt i ensemblesituationer. I kapitel sju sammanfattas och diskuteras processen och resultaten.

3 Inläring, inlärningsmiljön och kreativitet

I detta kapitel betraktas miljön där rytmiken används, det vill säga ensemblen, ur ett pedagogiskt perspektiv. Likväl diskuteras ensemblens, kreativitetens och de olika arbetssättens roll för inläringen hos eleven.

3.1 Inläring i grupp

Enligt den konstruktivistiska synen på lärande är inläring inte passivt mottagande av information utan det krävs en aktiv kognitiv aktivitet där eleven tolkar sina observationer utgående från dennes tidigare erfarenheter och kunskap (Tynjälä 1999, s37-38). Tynjälä understryker att ett mångsidigt arbetsformat med individuell undervisning, gruppundervisning och mångsidigt läromaterial hjälper till att motivera eleven. Social växelverkan och samarbete är viktigt för elevens utveckling och motivation. (ibid, s.108,148). Genom att ge eleven uppgifter som har en personlig mening för eleven och som stödjer det han upplever i den praktiska världen, kan man öka elevens motivation. För en gitarrist kan den praktiska världen förknippas med ensemble, vilket innebär att uppgifterna i privatundervisning borde vara sådana som stödjer elevens utveckling inom ensemblespel. Till exempel kan man uppmana eleven att öva på rytmer som han kan sätta i praktisk användning i ensemble. För att få ett mångsidigt arbetsformat och därmed öka elevens motivation kan man efter att eleven fått en praktisk insyn i rytmens användning i ensemblesituation arbeta vidare med samma övning i privatundervisningen.

I improviserad musik, eller delvis improviserad musik, sker en växelverkan på ett musikaliskt plan som ger möjlighet till en aktiv inläring för individerna. Ensemblen fungerar som en miljö denna inläring. Det finns många faktorer som inverkar på inläring som sker i ensemblesituationer, bland annat gruppdynamik, miljö, metod, tillvägagångssätt och motivation. Jag har dock valt att inte studera alla dessa faktorer eftersom mitt arbete koncentrerar sig på ensemblen som en teoretisk utgångspunkt samt arbetsplats där man sätter sina kunskaper i praktisk användning. Inlärningsform och arbetssätt i grupp spelar dock en mer betydande roll i min forskning. Det finns olika sätt att jobba i ensemble: man kan ha en ledarperson som tilldelar färdigt utskrivna stämmor åt musikerna. Ibland kan ledaren ha en egen låt med sig där endast melodi och ackord är uttänkta. Ensemblen kan kollektivt leda gruppen och bestämma vilket material som spelas. Dessa olika arbetssätt kan enligt Tynjälä (ibid, s.152) indelas i två grupper:

Den första indelningen är enligt *samarbetsinlärning (Co-operative learning)*, där gruppens medlemmar alla har en viss uppgift som skall utföras eller har blivit tilldelad en viss roll. Deltagarna delar på arbetets helhet, var och en löser sina egna delmoment eller problem och sedan till slut sätter man tillsammans ihop de olika delarna och bildar en helhet (Tynjälä 1999, s.152). Ett typiskt exempel på detta vore ett storband eller annan typ av större orkester som spelar ett nytt verk. Här delas noter ut åt medlemmarna, varje musiker lär sig sin egen stämma och på den gemensamma övningen sätter man ihop helheten. I mindre ensemble kunde ledarpersonen ha färdigskrivna stämmor åt musikerna. Bägge av de ovannämnda exemplen utesluter inte kreativitet och variation i kompetens. I vissa kretsar är det till och med en självklarhet att musiken är öppen för nya idéer som stödjer helheten, fastän kompidéerna är färdigt uttänkta.

Den andra indelningen är enligt den *kollaborativa inlärningen (Collaborative learning)* där man inte har någon skild roll- eller uppgiftsfördelning utan medverkande löser problemet tillsammans. Arbetsfördelningen kan vara spontan, behöver inte vara på förhand uttänkt och rollerna kan ofta skifta inom samma arbetsuppgift (Tynjälä 1999, s.152). Ett exempel på hur kollaborativa inlärningen praktiskt tar plats i ensemblespel kunde vara när någon i ensemblen har en egen nyskriven låt och man kollaborativt gör musiken, rollfördelning och spontant hittar på kompidéer och stora drag i musiken. Alla måste lyssna på varandra och reagera därefter för att få en intakt helhet. Personligen upplever jag att denna typ av inlärning sker kontinuerligt eftersom man är tvungen att lyssna på vad andra gör i ensemble och reagera på basis av detta, vilket leder till spontanitet och ibland skiftande rollfördelning.

3.2 Kreativitet och flow

I solistisk improvisation uppmanas eleven ofta till kreativitet, att våga ta risker och variera de idéer man spelar för att få en intressant helhet. Eftersom elgitarrister spenderar största delen av sin tid i ensemblespel till att kompa andra kan man beakta kompanandet som en likadan kreativ improvisation. Att spela färdigt påhittade rytmfigurer kan vara en essentiell start på kompanandet för unga gitarrister utan tidigare erfarenheter i ämnet. Fara där är dock att man blir fastlåst i att alltid spela något som är färdigt uttänkt, utskrivet som notskrift och som man sedan blir tilldelad. Om man då plötsligt skall spela en låt som man inte har hört tidigare och som inte har gitarr i instrumenteringen, är det då bättre att man låter bli att spela? Genom att ge rätta verktyg och uppmana elever till att vara kreativa och våga

improvisera fram komp- och rytmfigurer utgående från den rytmik som de andra i ensemblen spelar, kan sådana situationer undvikas.

Enligt Uusikylä (1994, s.78) har man i undersökningar om kreativitet ramat in ämnet i fyra olika områden: (1) den kreativa personen, (2) den kreativa processen, (3) den framställda produkten och (4) miljön som uppmanar till kreativitet eller tar kål på kreativitet. Enligt Uusikylä (ibid, s.194) borde barn uppmanas till kreativitet i ung ålder genom att fråga, låta dem lösa problem självständigt och låta barnen pröva olika lösningar för att se vilka som fungerar. De som uppfostrar barn borde inte alltid erbjuda färdiga lösningar till uttänkta problem, utan låta barnen själva ta reda på vissa saker. Till kreativa utföranden finns alltid en risk för att misslyckas. Uusikylä (ibid, s.194) betonar att dessa misslyckanden och felaktiga lösningar är en del av processen och därför borde man inte som uppfostrare straffa barnen om de misslyckas. Miljön och atmosfären har en avgörande betydelse för den kreativitet som åstadkomms i ensemblens rytmiska växelverkan. En miljö som uppmanar till kreativitet utgör en större sannolikhet till att den kreativa rytmiska växelverkan är mer fungerande än i en miljö där kreativitet inte tillåts. Misslyckanden som sker i den rytmiska växelverkan i ensemblen borde inte lyftas fram som en negativ sak. Dessa misslyckanden är en del av processen för att lära sig förstå vilka rytmiska lösningar som fungerar i given situation. I följande citat belyser Uusikylä vikten av att få göra egna val:

“Luovuuden kannalta oikeus omien valintojen tekemiseen on olennaisen tärkeää. Onhan melko naurettava ajatus, että joku menisi kertomaan luovalle ihmiselle yhden oikean tavan kirjoittaa runo, säveltää simfonia, löytää uusi syöpälääke tai taidesuunta. Luova ihminen ilmaisee sen, mitä hänen aivoissaan liikkuu, järjen ja tunteen yhdysvaikutuksena.” (Uusikylä & Piirto 1999, s.76)

Flow handlar om den upplevelse av harmonisk ordning i människans psykiska medvetande. Människan vill göra det som hon gör för själva sakens skull, en optimal upplevelse (Csikszentmihalyi 1996, s.22). När vi är i ett flow kontrollerar vi vår psykiska energi och allt vad vi gör leder till mer ordning i vårt medvetande (ibid, s.70). Det som ofta händer när man når en optimal upplevelse är att personen fördjupar sig totalt. Dennes aktioner blir nästan automatiska och han eller hon agerar spontant. När man jobbar med rytm i ensemble brukar man ofta prata om att uppnå ett flow i kompfigurens rytmik. Ett flöde i komprytmen gör att den nästan automatiseras. Musikern kommer loss från att behöva koncentrera sig på att hålla ihop rytmen och kan istället lyssna fullständigt på vad andra i bandet gör samt agera spontant på detta.

4 Rytmiiken i ensemblespel

I detta kapitel betraktas ensemblen som en utgångspunkt för elgitarrrens rytmiska arbete. Jag studerar vilka yttre faktorer som inverkar på den rytmiska känslan. I kapitlet diskuteras vilka verktyg kan användas för att utveckla elgitarristens rytmik.

4.1 Ensemblen och rollerna

Ensemblespel handlar mycket om gruppdynamik, kommunikation, samarbete och samspel. Inom bandet finns olika personligheter och uppgifter som i sin tur delar in gruppen i olika roller. Instrumentationen är även starkt förknippad till rollfördelning. I det följande iaktar jag instrumentuppsättningen i ett kärnband i dagens moderna musik, vilket består av trummor, bas, elgitarr och piano. Trummorna och basen ger tillsammans en rytmisk grund, en antydning till groovet, vilken frasering i underindelningarna, rytmisk spänning, dynamik, hurudan harmoni och vilken ackordföljd. Kompgitarrrens roll är ofta att bygga upp komfigurer och en rytmik som kompletterar trummornas och basens rytmfigurer. Andra uppgifter kan vara att smycka ut helheten med utfyllnad i harmoni och rytmik, spela melodi eller uppfylla någon annan melodisk roll. Pianistens roll är många gånger sammanfallande med elgitarristens roll och därav är det ytterst viktig att lyssna på varandra så att man inte krockar rytmiskt eller harmoniskt. Genom att dela in harmonin i oktavområden eller frekvensområden, till exempel låg, mellan och hög, kan den harmoniska rollfördelningen i kompektionen göras tydlig. En harmoni som resonerar ihop på ett bra sätt blir enklare att åstadkomma genom detta. Om elgitarr och piano har en likadan rytmisk roll kan det vara en god idé att komplettera varandra rytmiskt, det vill säga att spela olika slag i takten och dela upp komfigurererna så att den ena har paus när den andra spelar.

Bland de viktigaste elementen i ensemblespel har man rytmik, dynamik, frasering, idéer till kompmönster och, det allra viktigaste för samspelet, att lyssna på medmusikerna (Viinikainen 2013, s.4). När en rytmisk grund har blivit etablerad, bygger ensemblen gemensamt på de större helheterna i musiken såsom låtens dramaturgiska uppbyggnad, de olika delarnas rytmvariationer samt musikens känslomässiga element. Varje musiker är starkt bunden till vad de andra gör och musikerna kan genom att lyssna på varandra ta del av en växelverkan som fungerar på en rytmisk, en harmonisk, en dynamisk och en dramaturgisk nivå. Växelverkan inom bandet bildar en diskussion med frågor, svar, kommentarer, spänningar och upplösningar.

4.3 Puls, metronom och andra verktyg

Genom att låta metronomen slå 2:a och 4:e slaget får man en rätt rytmisk känsla till exempel för jazzmusik eftersom trummisarna ofta spelar dessa slag på hi-hat i deras komp. Detta sätt att använda metronomen fungerar även i andra stilar inom rytmisk musik med 4/4-taktart. Vid övning med metronomen på detta vis, skapas ett eget större ansvar för att hålla ihop rytmiken. Metronomen har som uppgift att ange om bägge är i samma tempo. Om rytmiken och tempot svajar märkes det fort genom att metronomens slag förskjuts. Nästa steg vore att sätta metronomen på endast andra eller fjärde slaget i takten och musikern har ännu större ansvar för att hålla ihop timingen. (Viinikainen 2009 s.54)

En utgångspunkt för att få fram full potential av den rytmiska kommunikationen i ensemblen är att musikerna har en god pulskänsla. Ett av de mest användbara verktygen för att utveckla ens egna pulskänsla och rytmik är metronomen. Genom att använda metronomen på många olika sätt utvecklas en stark självständig pulskänsla och man lär sig spela olika rytmer så att de låter bra. Pulsen brukar oftast knytas an till fjärdedelens notvärde, oberoende om taktarten är 3/4, 4/4, 5/4 och så vidare. I jazzmusiken förekommer ofta en puls som anger 2:a och 4:e slaget i takten, samma slag som i *beatmusik*³ kallas för virveltrummans *backbeat*⁴. Metronomen går att tillämpa på flera olika sätt i beatmusik med 4/4 taktart: (1) att den slår fyra slag i takten, (2) 2:a och 4:e slag, (3,4) endast 2:a eller 4:e slag, (5) offbeats, (6) fjärdedelarnas tredje triolslag eller (7) någon av fjärdedelens sextondelsslag (se figur 1 på sidan 13). Det finns naturligtvis ännu fler tillämpningssätt, men genom att kombinera dessa användningssätt av metronomen när man övar grundpuls och kompfigurer, kan man utveckla sin pulskänsla och rytmik väldigt långt. Enligt den kunskap jag hämtat från diverse lektioner under studietiden påstår jag följande: Ett bra sätt att lära sig höra metronomen i förhållande till grundpulsen, är att spela en lätt rytm som till exempel en helnot per takt och med foten markera fjärdedelsslagen, det vill säga samma slag som pulsen. Det kan vara bra att också öva grundpuls och kompfigurer utan metronom, som en motvikt till övandet med metronom. På detta sätt säkerställer man att grundpulsen är förankrad i kroppen och att man inte är beroende av metronom för att själv hålla ihop sin egen rytmik.

³ Musik i 4/4 taktart vars andra och fjärde fjärdedelsslag i takten är betonade.

⁴ De slag i en kompfigur som anger taktens andra och fjärde fjärdedelsslag i 4/4 taktart.

Nedanför finns olika exempel på hur metronomen kan användas för att utveckla rytmiken (figur 1). Tanken är att för läsaren illustrera de olika sätten att öva med metronom samt ge en uppfattning om relationen mellan grundpulsen och metronomens slag. I figuren beskrivs grundpulsen, det vill säga fjärdedelsrytmens förhållande till metronomens slag. Grundpulsen är illustrerad på tonen som hittas på hjälplinjen under notsystemet. Metronomens slag är illustrerade på notsystemets högsta linje. Vilken som helst rytm eller rytmfigur går att tillämpa till dessa metronomövningar, man kan exempelvis spela en helnot i varje takt och applicera detta på övningarna 1-7. Notera att metronomen anger olika slag och underindelningar i takten.

Figure 1 consists of seven numbered exercises, each with a metronome line and a pulse line. The pulse line shows a steady beat with numbers 1-4 below it. The metronome line shows a specific rhythmic pattern on a five-line staff.

- (1)** Metronome: Quarter notes. Pulse: Quarter notes.
- (2)** Metronome: Quarter notes with rests. Pulse: Quarter notes.
- (3)** Metronome: Quarter notes with rests. Pulse: Quarter notes.
- (4)** Metronome: Quarter notes with rests. Pulse: Quarter notes.
- (5)** Metronome: Quarter notes with eighth notes. Pulse: Quarter notes.
- (6)** Metronome: Quarter notes with eighth notes and triplets. Pulse: Quarter notes.
- (7)** Metronome: Quarter notes with eighth notes and sixteenth notes. Pulse: Quarter notes.

Figur 1. Metronom övningar.

Ett annat bra sätt att utveckla pulskänsla och timing är att spela tillsammans med *trumloopar*⁵, som ger möjlighet att kompa ensam till tystnad i loopen. Exempelvis vid ett åtta takters loop med tystnad i takt 4 och 8 eller en sekvens med paus i takterna 3,4,7 och 8. Genom att öva kompfigurer över denna typ av sekvenser med paus, kan en stadighet i kompet utvecklas och en förmåga att lita på sin egen timing. Man kan förlänga pausen i sekvensen för att ytterligare öka på svårighetsgraden. Denna typ av övning går att förverkliga med mångsidiga metronomer eller med någon typ av sekvenserprogram.

I dagens läge finns det även bra möjligheter med *play along*⁶ inspelningar. En bra play along inspelning erbjuder en av de bästa möjligheterna att simulera känslan av att spela i en ensemble när man övar enhändigt. Den största urskiljningen är att bandet inte reagerar på det man själv spelar, vilket även kan ses som en god möjlighet att testa fram olika kompidéer utan att flera variabler ändrar. (Viinikainen 2009, s.54)

Ett av de mest effektiva verktyg för att utveckla ens rytmik är spela in på band när man kompar själv och sedan lyssna kritiskt till inspelningen. I sin bok *Rytmi Elää* (2009, s.72) förklarar Viinikainen orsakerna till varför man bör spela in sitt spel: "*Ero oman soiton kuulemiseen jälkeempäin verrattuna soiton aikana tapahtuvaan kuulemiseen on useimiten iso. Nauhurin avulla tätä eroa on mahdollista kuroa kiinni.*" När man spelar går en stor del av koncentrationen och energin åt till att hålla ihop rytmiken, speciellt som nybörjare, vilket gör att man inte är kapabel till att objektivt höra hur rytmiken egentligen låter. För att objektivt förstå hur ens egen rytmik låter kan det vara nyttigt att aktivt lyssna på inspelningar, besöka konserter eller öva sig att lyssna på andra musiker samtidigt som man spelar. Detta bidrar till en djupare förståelse för hur rytmik kan låta och hur den egna rytmiken förhåller sig parallellt till det man hör.

Ett annat bra sätt att självständigt utveckla rytmik är att spela med inspelningar som har bra groove. Viinikainen (2009, s.54) förklarar sina upplevelser av att spela tillsammans med inspelningar:

"Aloitin soittamisen juuri tällä tavalla ja se on edelleenkin todella mielekästä, tehokasta ja ennen kaikkea rytmikan harjoitteluun loistavaa. Laitan esim. 1950-luvun Miles Davis-levyn soimaan ja soitan mukana keskittyen grooveen. Tällä lailla saan loistavan tuntuman hyvän bändin svengiin ja erityisesti kiinnitän huomiota kahdeksasosien fraseeraukseen." (Viinikainen 2009, s.54)

⁵ En sekvens av x-antal takter av trumkomp som spelas upp om och om igen.

⁶ Inspektion av musik där något av instrumenten fattas. Fungerar som en bakgrund när man övar.

Inspelningar där kunniga musiker spelar ger verkligen en bra känsla för hur samspelet kan låta, hur rytmiken behandlas och så vidare. Man kan även tänka sig in i någon av musikernas roll och försöka förutsäga vad han gör näst, hur han reagerar på resten av bandet och hur han utvecklar och varierar de rytmiska kompositionerna som spelas. (Viinikainen 2013, s.96)

4.4 Frasering och groove

Rytm kan utföras på en mängd olika sätt och beroende på hur man spelar kan samma rytm låta på många olika sätt. Utgående från Liebman (*Jazz Rhythms*, u.å.) och intervju med Jukkis Uotila (Säily 2009, s.11) har jag gjort en egen tolkning av ordet *frasering*: Frasering kan beskrivas som ett expressivt sätt att variera en rytm eller en melodi genom att tänja på timingen, det vill säga man förskjuter rytmen före slaget, spelar rytmen på eller efter slaget. Till frasering hör också förändringar i dynamik, det vill säga en del slag kan vara starkare medan andra är svagare, samt notlängd – hur lång eller kort rytmen samt pauserna däromkring är. Till exempel kan två fjärdedelar spelas utan mellanrum, de kan ha en kort paus emellan eller ha ett kortare notvärde och en lång paus emellan dem, men de betraktas fortfarande som fjärdedelar. En del av beskrivningen om ordet frasering, kan förklaras med begreppet rytmens färgande: det är i princip sätt att variera den rytm man spelar med små medel, utan att ändra på den ursprungliga rytmiska idén. Om exempelvis *ghostnotes*⁷ tillsätts före eller emellan slagen åstadkomms en liten rytmisk variation som gör att rytmen som spelas låter annorlunda. Ett annat sätt att färga en rytm är att ta fram *subdivisions*, underindelningar, inuti den rytmfigur som spelas.

De dynamiska aspekten av frasering kan beskrivas med ordet *betoning*. Begreppet betoning kan förklaras som olika accenter i rytmen, exempelvis om man har fyra slag i takten och slagen två och fyra är accenterade, det vill säga har mera styrka, kan man säga att tvåan och fyran i takten är betonade. I figur 2 illustreras sätt att betona en komposition som endast består av åttondelsrytm. För att variera och göra kompositionen mer intressant och personlig kan vissa slag i takten betonas, det vill säga slagen får en accent och spelas med mer ljudvolym. I figuren kallas första takten för exempel 1, andra takten för exempel 2 och så vidare. Exempel 2 är ett vanligt betoningssätt i denna typ av komposition. Exempel 3 bygger på exempel 2 men har annan betoning och mer rytmisk variation.

⁷ En not som har ett rytmiskt värde men ingen urskiljbar tonhöjd.



Figur 2: Betoning

Att hitta ett bra *groove* i musiken är ett av kompgruppens musikaliska mål när man spelar i ensemble. Groove är en term som är svår att definiera. Det handlar i princip om en spänning som skapas runtom grundpulsen genom att frasera runtom timingen på olika sätt, rytmiken sker på flera nivåer än en. Att åstadkomma ett flyt i kompfiguren så att den fungerar självständigt och så att den i ensemble, tillsammans med det som de andra spelar, bildar en rytmik som rör sig på många olika plan i musiken. *Drive*, drivet som orsakas av rytmisk spänning och ger en distinkt känsla av att rytmiken i musiken går framåt, kan anses vara en del av fenomenet groove. Nedanför finns en förklaring av ordet groove beskrivet av Sibelius-Akademiens professor i jazzmusik Jukkis Uotila, texten är från en intervju i tidsskriften *Viidakkorumpu*:

“Groove syntyy rytmiiikan monitasoisuudesta. Ensin soittamalla luodaan tunne peruspulssista. Fraseerauksella mukaan tuodaan toinen taso, joka viittaa pulssiin niin, ettei soittaja enää soitaakaan täsmällisessä pulssissa, vaan vihjaavasti fraseeraa sen ympärillä. Eli siinä on kaksi todellisuutta: se, minkä ajattelet pulssiksi, ja sitten soiva fraseeraus suhteessa pulssiin. Rummuissa efekti luodaan tavallisimmin usean raajan monimuotoisella ilmaisulla. Saksofonisti tai trumpettisti taas toteuttaa samaa vaikutelmaa soittamallaan melodialinjalla. Pohjustettuaan imaginaarisen pulssin muusikko jännitteellistää sitä fraseeraamalla *timen* molemmin puolin. Tätä fraseerausta pulssin ympärillä kutsun rytmiiikan tai *timen* manipuloinniksi. Manipulointi synnyttää groovea, kun jännite peruspulssiin tiivistyy. Pulssipohja on lähes täsmällinen, mutta fraseeraus saa aikaan sen, että joku neljäsosa tuntuu kiihkeämmältä ja toinen rennommalta, riippuen siitä onko sisäisten jakojen, *subdivisioiden*, tunne kiihkeä *on top of the beat* vai rento *laid back*. Jos soitetään rytmiä täsmällisesti yksi yhteen, grooveen tunnetta ei synny. Esimerkkinä vaikka eurooppalainen militarimusiikkikäsitys, jossa ei manipuloida, tai sitten klassisen musiikin perinne, jossa taas manipulointi usein muuttaa myös tempoa.” (Säily 2009, s.11)

4.2 Soundets inverkan på rytmiken

Det är viktigt att få ett balanserat sound som på ett bra sätt resonerar ihop med de andra instrumenten. Speciellt i gitarrens låga basområde är det viktigt att hitta en bra klang. Genom att sätta basfrekvenserna på tillräckligt låg volym från förstärkaren, har man möjlighet att spela på alla strängar och även spela ackordomsvängningar som innehåller bastoner, vilket pianister ofta gör. För mycket mellanfrekvenser från förstärkaren kan dock göra ackorden otydliga och tunga för hörseln. Även om förstärkarens högfrekvenser tonas ner i ensemblesituation blir ljudbilden otydlig. (Viinikainen 2013, s.84)

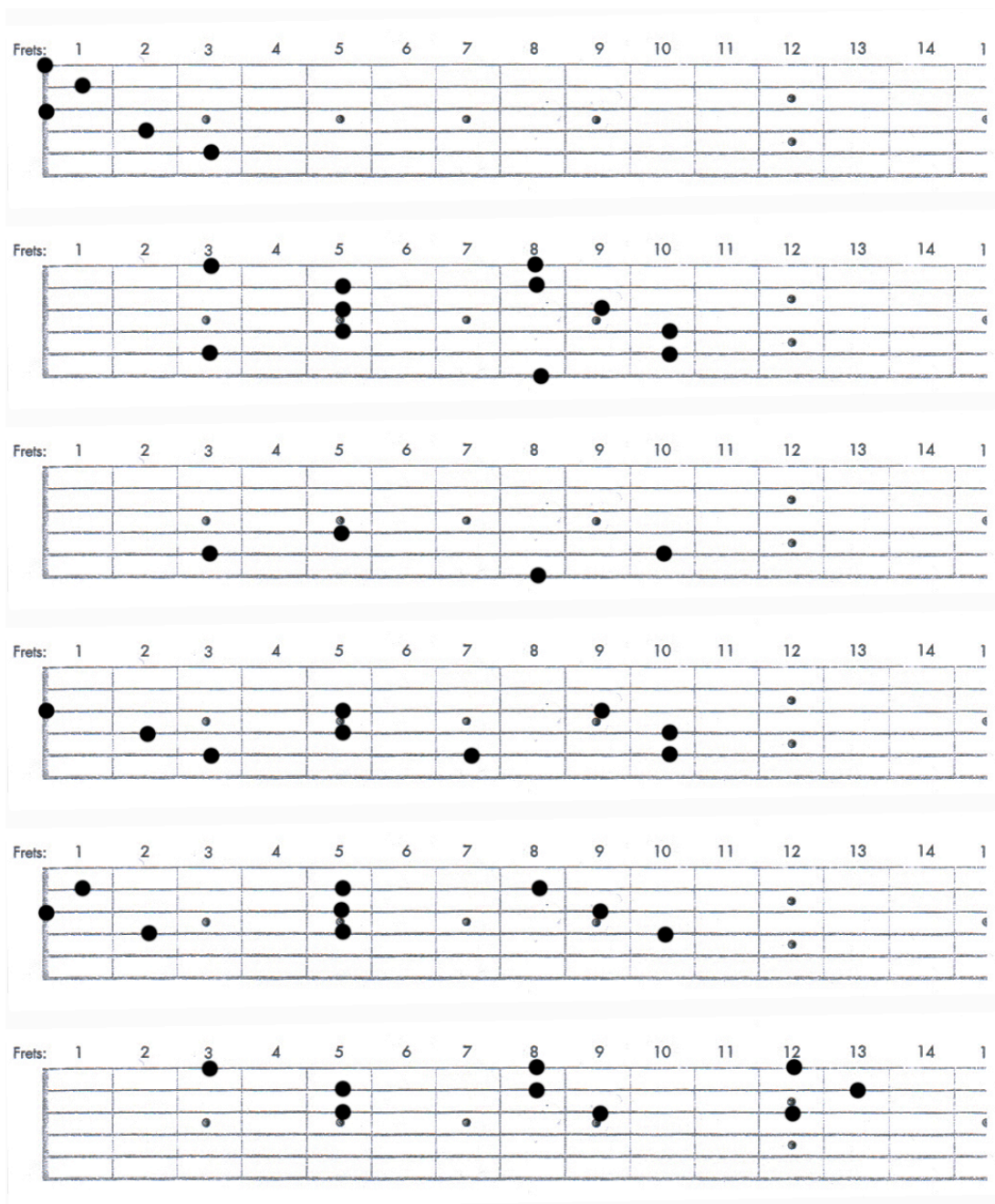
Sound är ett låneord från engelskan och kan översättas till svenska som ljudkvalitet, ton eller klang. Soundet har en stark inverkan på hur de olika rytmerna som man spelar känns och låter eftersom ljudbildens karaktär påverkas av soundet. Till exempel om man spelar fjärdedelsrytm på gitarrens tjocka strängar och använder sig av ett sound som har för mycket basfrekvenser kan rytmsens ljudbild bli otydlig. Ett annat exempel: elgitarristen använder sig av ett mycket distorterat ljud, spelar en rytmfigur som består av åttondelar och fjärdedelar med ackordgrepp som har toner på alla sex strängar, kan rytmen upplevas som otydlig. Elgitarrister kan med soundvalet väldigt långt styra känslan i låten. Det finns många länkar i kedjan som inverkar på soundet: gitarren, förstärkaren, pedaler, mikrofon val, plektrum eller fingerspel, var någonstans man slår plektrumet på strängen, med vilken dynamik man slår på strängarna och så vidare. De olika gitarr- och förstärkarmodellerna har alla eget karakteristiskt sound, vilket ger massor med valmöjligheter för variation av ljudbild.

4.5 Resonansområden och ackordgrepp

I detta stycke tar jag kort upp några saker om ackordgrepp inom blues-, pop- och rockgenren som underlättar det rytmiska arbetet i ensemble. Detta är väldigt relevant eftersom elgitarrister kan genom att orkestrera elgitarrens register på olika sätt, påverka rytmen och den rytmiska känslan i det som spelas. Resonansen och klangen skapas tillsammans med de andra instrumenten trummor, bas och piano. Beroende på rollfördelning i stycket som spelas, kan elgitarrens resonansområde delas in i tre stora kategorier: ackord som resonerar i låga registret, ackord som resonerar i mellanregister och ackord som resonerar i höga registret. Lågt resonerande ackord spelas i regel under åttonde band på gitarrhalsen och spelas på fem eller sex strängar förutom *powerackorden*⁸ som förhåller sig till två strängar. Ackord som resonerar i mellanregister spelas i regel på a-d-g eller d-g-b stränggrupper. Högt resonerande ackord kan spelas på g-b-e stränggrupp från ca 6:e band upp till 20:e band. Jag har valt att endast ta upp dur- och molltreklang i detta arbete, eftersom en mer fördjupad harmoni skulle uppta för stort utrymme i detta arbete. Genom att ändra på någon av tonerna i ackorden kan man ändra på ackordets karaktär och spänning, samt få fram en bättre ledtonsstämföring mellan ackorden. För att variera kan även små melodier byggas upp som utfyllnad mellan ackorden, genom att använda skaltoner från respektive ackords skala, till exempel C-dur ackord – C-dur skala.

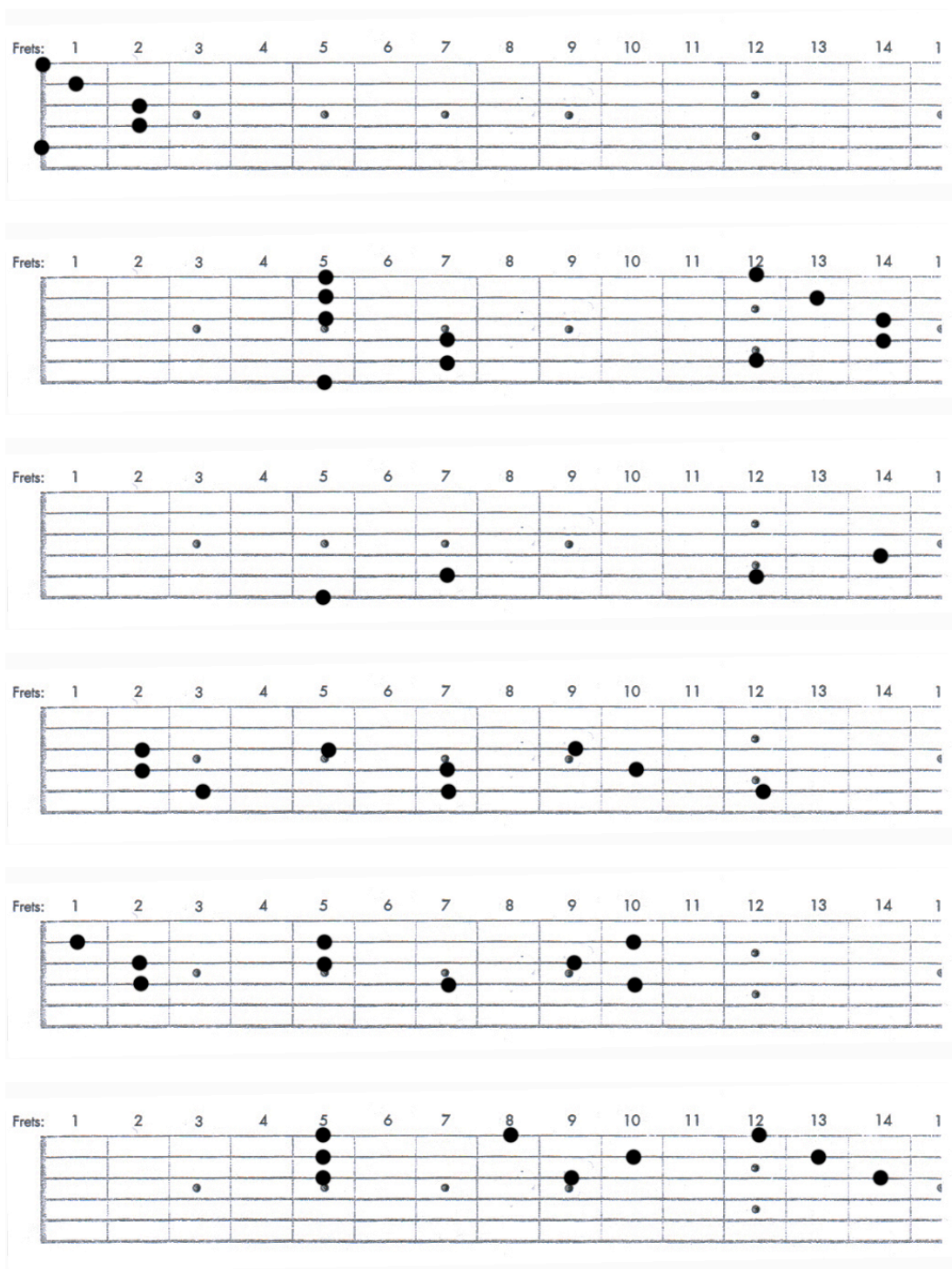
⁸ Ackord som innehåller endast två toner bestående av intervallen prim och kvint.

Dessa ackord, samt omsvängningar, kan användas kreativt enligt vad situationen ger tillåtelse till. Exempelvis för varje låt med ett C-dur ackord (tonerna c – e – g) kan vilken som helst av följande ackordgrepp användas utifrån figur 3.



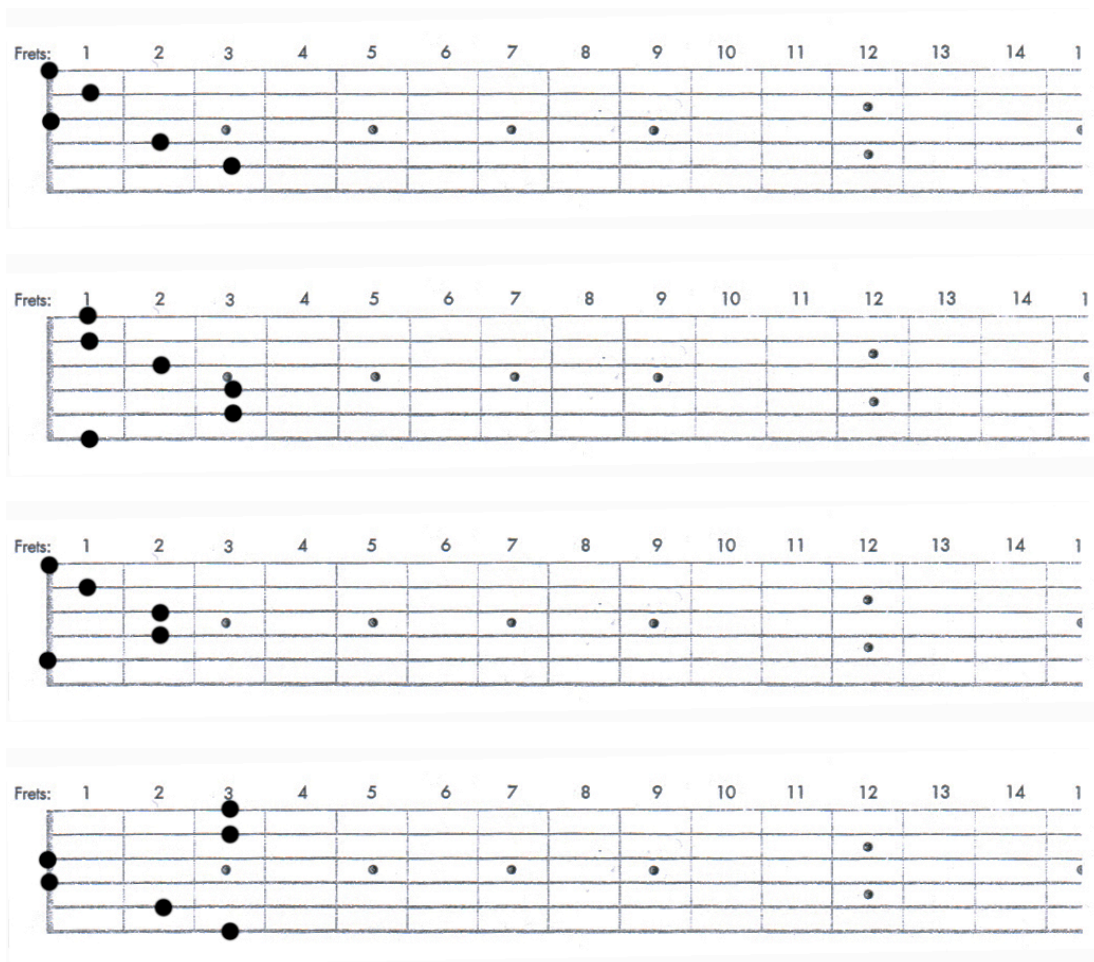
Figur 3. C-dur ackordet på elgitarrens greppbräde.

Samma idé med A-moll ackordets grepp illustreras i figur 4. Alla olika alternativ representerar A-moll ackordet (undantag powerackord med två toner) och innehåller tonerna a – c – e , i olika omsvängningar:



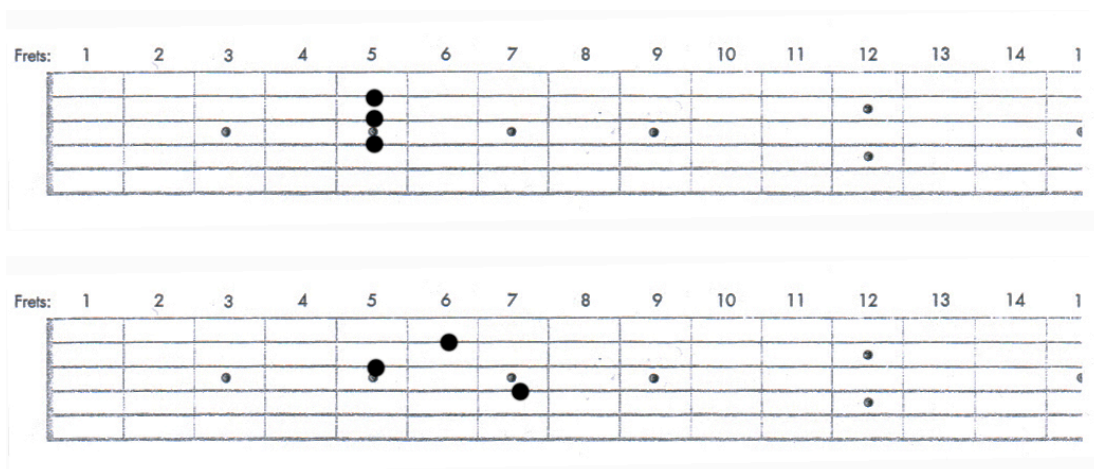
Figur 4. A-moll ackordet på elgitarrens greppbräde.

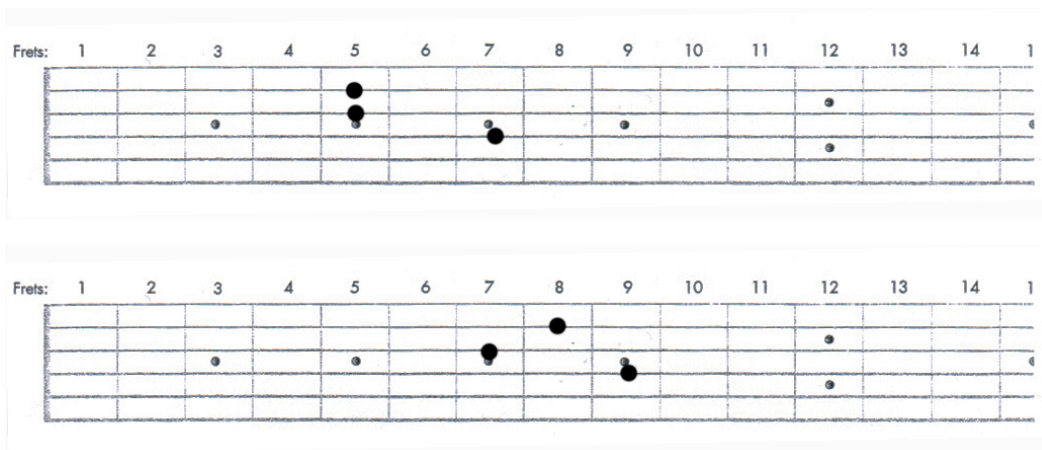
I det följande ser vi hur samma fyra ackord C – F – Am – G, spelas i elgitarrens lågresonerande register, mellanresonerande register samt högresonerande register. I figur 5 illustreras ackordgrepp som resonerar i elgitarrens låga register:



Figur 5. Exempel på lågresonerande ackord.

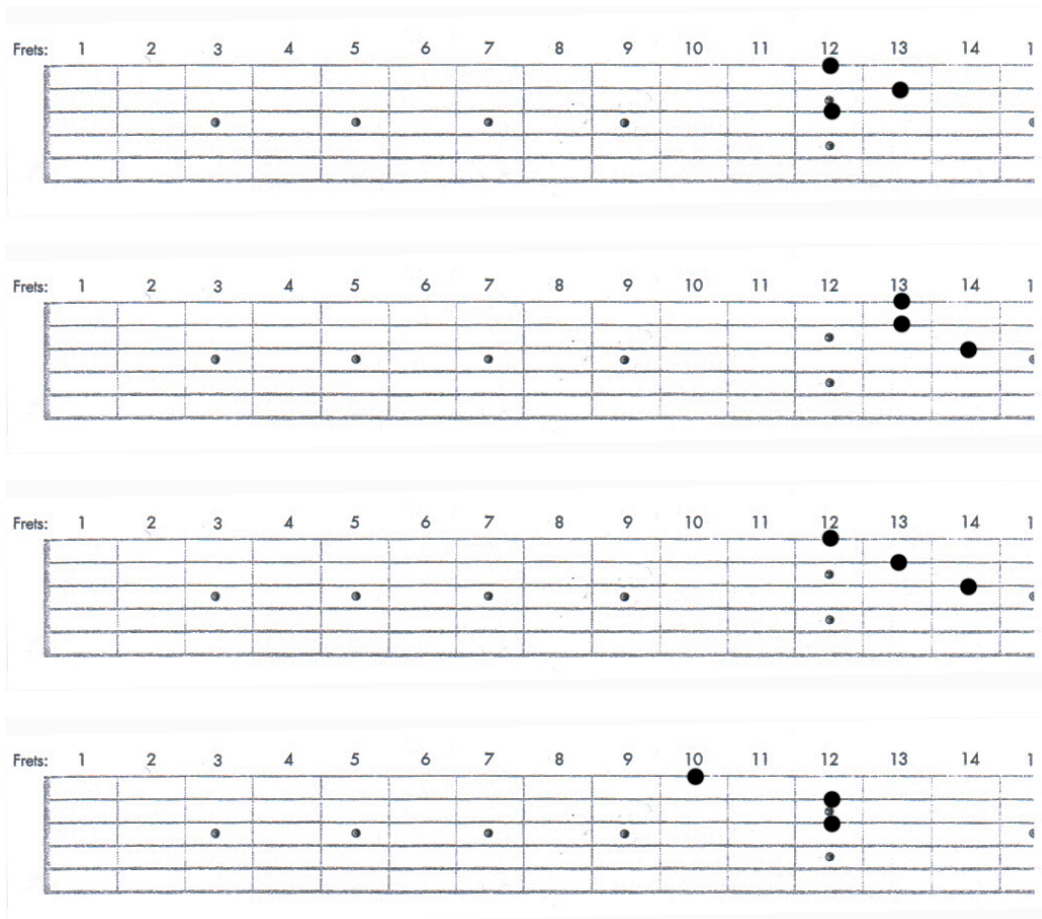
I figur 6 illustreras samma ackordföljd med ackordgrepp som resonerar i elgitarrrens mellanregister:





Figur 6. Exempel på mellanresonerande ackord.

Exempel på samma ackordföljd med ackordgrepp som resonerar i elgitarrrens höga register presenteras i figur 7:



Figur 7. Exempel på högresonerande ackord.

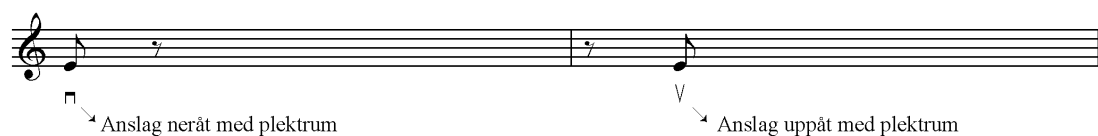
5 Komprytmik och variation

I detta kapitel diskuteras begreppet variation, olika sätt att utföra rytm och några gitarrtekniska faktorer som påverkar rytmiken.

5.1 Om variation, plektrumanvändning och underindelningar

Genom att bygga upp variationer i kompfigurer kan en god helhet i musiken som spelas åstadkommas. Tydlighet är viktigt när dessa typer av variationer görs. Ofta har stycket som spelas en struktur som bygger på olika delar, exempelvis vers och refräng. När delarna sätts ihop bildas det som kallas för form. En typisk form för en låt inom blues-, pop- och rockmusik kan exempelvis bestå av: intro, vers, refräng, mellanspel (ofta samma som intro), vers, refräng, solo och sedan dubbelrefräng i slutet. För att få den långa formen att låta bra spelar kompgruppen variationer i sina rytmfigurer i de olika delarna. Elgitarrister kan exempelvis spela en tydlig rytmisk figur för vers och en annan rytmfigur för refräng. I det följande diskuteras exempel av variationer. När variationer görs enligt formen varieras kompfiguren i verserna till exempel så att första vers har kompfiguren utan variationer och i andra vers görs en liten rytmisk variation i figuren. I tredje vers görs nya variationer av de föregående kompfigurerna. I refrängen kan man då tänka sig hålla samma idé och variera först i den sista refrängen för att ha ett element i musiken som hålls mer konstant. Ett annat sätt att bygga upp variationer är enligt kortare perioder. Exempelvis om versen består av sexton takter och en kompfigur som går i två taktperioder spelas, kan samma kompfigur spelas i de första åtta takterna och variation av kompfiguren i följande åtta takter.

Många upplever det svårt att uppfatta i vilken riktning plektrumanslagen skall göras när rytmer spelas på elgitarr. Ett tydligt system för plektrumanslag är *alternate picking*, vilket är en benämning för plektrumanslag som ständigt går ner-upp-ner-upp och så vidare. I figur 8 illustreras hur plektrumanslagen noteras i notskrift. Rytterna helnot, halvnot och fjärdedel brukar ofta spelas med anslag som går nedåt. Åttendedelar, åttendedelstrioler och sextondelar spelas ofta med alternate picking. Dessa finns sammanställt i figur 9 på sid 23. När min dåvarande gitarrlärare presenterade detta utföringssätt för mig, blev rytterna jag spelade mycket tydligare att utföra och började därmed låta bättre. Alternate picking fungerar som ett system för rytterna som spelas i kompfigurerna. När detta automatiseras blir det även mycket lättare att läsa rytmer eftersom plektrumet anger till exempel vilka sextondelar som är på slagen och vilka som är mellan slagen. Plektrumanslag noteras på följande sätt:



Figur 8. Plektrumanslag.

Kompfigurer byggs upp genom kombinationer av olika rytmer. I detta arbete fokuserar jag mig på de vanligaste rytmerna som är helnot, halvnot, fjärdedelsnot, åttondelsnot, åttondelstriol och sextondelsnot. Genom att kombinera dessa rytmer byggs olika kompfigurer upp beroende på vilken rytmisk känsla låten har. I figur 9 nedan indelas helnoten i två halvnoter, halvnoterna indelas i fyra fjärdedelsnoter och så vidare. Rytmerna delas in i lager av underindelningar som ofta illustreras i ett pyramid format, därav benämningen rytmpyramid i denna kontext. För en del av rytmerna används ofta en benämning som åttondel när det refereras till åttondelsnotens notvärde. På samma sätt refererar benämning fjärdedelen till fjärdedelsnoten. I Figur 9 illustreras en rytmpyramid i 4/4-taktart samt nedanför notbilden beskrivs den riktning som plektrumanslagen rör sig:



Figur 9. Rytmpyramid.

5.2 Jämn rytmik och shuffle rytmik

Underindelningarna av rytm kan indelas i två kategorier: jämn och *shuffle* (se förklaring på sid 24). Vi ser på fenomenet med åttondelar som exempel. Jämn rytmik består av jämna åttondelar som spelas så att bägge åttondelar är lika långa till notvärdet, det vill säga är metriskt likadant indelade. Exempel på notbild av jämna åttondelar illustreras i figur 10:



Figur 10. Jämna åttondelar.

Shuffle åttondelar kommer från underindelningen med åttondelstrioler och har en annan gruppering. Av tre stycken triolnoter är de två första bundna med båge. Det innebär att första och tredje triol per triolgrupp spelas, då bildas en helt annan ljudande rytm än i jämna åttondelar. Detta kallas för shuffle. På samma sätt kan man även spela sextondelar i shuffle rytmik. I figur 11 ges exempel på hur shuffle rytmiken indelas med åttondelstrioler:



Figur 11. Underindelning i åttondelarna i shuffle rytmik.

I vanlig notskrift skrivs dock shuffle rytmiken ut genom att notera att de utskrivna åttondelarna spelas som shuffle åttondelar, vilket illustreras i figur 12:



Figur 12. Shuffle åttondelar.

Det är vanligt att man inom shufflerytmiken fraserar rytmen så den inte är metriskt två bundna åttondelstrioler och en åttondelstriol, utan något där emellan. Märkvärdiga skillnader i shufflefraseringen kan höras om man exempelvis lyssnar och jämför följande musikstilar med varandra: texas blues, svensk dansbandsmusik, shufflerock, swingmusik från 1930-talet och modern jazz från 2000-talet.

6 Exempel på kreativ komprytmik

I detta kapitel exemplifieras större delen av den kunskap som inhämtats i forskningen till olika exempel på hur rytmik kan utföras och kreativt varieras i ensemble. Enligt Viinikainen (2013, s.4) är en av de centrala momenten inom samspel att hitta på idéer för kompfigurer. Under denna rubrik tar jag upp några vanliga kompfigurer som trummor, bas och elgitarr spelar inom blues, pop och rock musik. Elgitarrens kompfigurer och rytmik varieras efter de kompfigurer och rytmik som trummor och bas spelar. I några av exemplen varieras elgitarrens kompfigur fastän trummorna och basen konstant håller samma kompfigur. Jag kommer att använda mig av rytmerna från rytmpyramiden för att göra upp exempel på kompfigurer och variationer. Jag använder även delmomenten i rytmik (frasering, betoning, groove osv.) för att bygga upp variationer i kompfigurerna. De rytmiska delmomenten som tänjer på timingen och orsakar rytmiska spänningar diskuteras i de inledande texterna för kompfigurerna och illustreras inte i notbilden.

Jag har försökt göra upp materialet så det lämpar sig för unga nybörjare och för yrkesstuderande. Jag presenterar inga totala sanningar, utan några kompidéer som kan fungera som en grund för läsaren att hitta på egna lösningar. Dessa idéer kan användas för att bygga på egna variationer och nya kompidéer. Samma kompfigur kan kännas helt annorlunda beroende på vilket tempo låten har och om man spelar igenom rytmerna uppmanar jag till att pröva flera olika tempon. Exempler nedan har en kompfigur jag utgår från och minst en variation av samma figur. Kompfigurerna går i två takters perioder, ackorden är C-dur och F-dur. I texten är det kort berättat om idén bakom kompfiguren, lite om sound och tekniska tips om hur rytmen utförs på elgitarr.

6.1 Helnot och halvnot

De första rytmerna som exemplifieras är helnot och halvnot. Rytmiken som trummorna och basen spelar ger en lugn rytmisk känsla. Elgitarrens utgångspunkt är att spela rytmen på ett sätt som passar in i denna känsla. Kompfiguren som utgår ifrån innehåller två olika sätt att utföra ackorden samt rytmen. I första takten spelas ackordet och rytmen på slaget, det vill säga alla toner i ackordet börjar klinga på samma gång. I andra takten finns två halvnoter som utförs så att ackordets tonerna spelas mer åtskilt från varandra, vilket leder till att ackordets toner klingar tillsammans lite senare i tid än i första takten. Detta ger en mer avslappnad känsla åt kompfiguren. Ackordets första ton spelas dock på slaget. Första kompfigur finns illustrerad i figur 13:

The musical score for Figure 13 consists of three staves in 4/4 time. The top staff is for the Drum Set, showing a backbeat pattern with snare and tom hits. The middle staff is for the 4-string Bass Guitar, showing a simple line with notes on the C and F chords. The bottom staff is for the Electric Guitar, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Figur 13. Kompfigur uppbyggd av helnoter och halvnoter.

I variationen av kompfiguren, som illustreras i figur 14, finns samma rytm men ett annat sätt att utföra rytmen. Första takten har nu ett ackord vars toner spelas mer åtskilt från varandra samt i andra takten har vi något nytt: rytmen och ackordet spelas med ett föranslag som klingar på slaget. I detta fall används samma ackordgrepp som börjar ett halvt tonsteg ner och glider upp ett halvt tonsteg så att man hittar in i angivna ackord. Detta gör att ackordet som står skrivet förskjuts framåt i tidsperspektiv, vilket ger rytmen en annan rytmisk karaktär.

The musical score for Figure 14 consists of three staves in 4/4 time. The top staff is for the Drum Set, showing a backbeat pattern with snare and tom hits. The middle staff is for the 4-string Bass Guitar, showing a simple line with notes on the C and F chords. The bottom staff is for the Electric Guitar, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Figur 14. Variation av kompfigur med helnoter och halvnoter

6.2 Fjärdedelar och åttondelar i backbeat

Fjärdedelar och åttondelar används för att bygga upp ett backbeat elgitarrkomp. Eftersom soundet inverkar på den rytmiska känslan och hur rytmen låter, är det viktigt att anpassa soundet till given situation. Denna kompfigur kan exempelvis spelas med ett tunnt klart ljud eller med ett lätt distat ljud. Genom att använda olika effekt pedaler som ändrar på ljudet, såsom tremolo, vibe, leslie eller phaser, kan man ge samma kompfigur en ny karaktär.

Kompfigur som utgår ifrån har samma slag som virveltrumman. Rytmen kallas för backbeat och kan beskrivas som fjärdedelsnoter på andra och fjärde slaget i takten. Märkväl att fjärdedelens längd inte är förbestämd utan till exempel genom att frasera rytmen på olika sätt kan notlängden påverkas. Lyssna till exempel på virvelsoundet och

basgroovet för hitta en kontext för fjärdedelens längd. Ackord som resonerar i elgitarrrens hög- eller mellanregister fungerar för denna typ av komp. Observera även att inga anvisningar för plektrumanslag är angivna eftersom både nedåtslag och uppåtslag är bra alternativ. Uppåtslag på backbeat ger ett mer vasst sound åt rytmen. Figur 15 illustrerar backbeat kompfigur:

The musical score for Figure 15 is written in 4/4 time. It features three staves: Drum Set, 4-string Bass Guitar, and Electric Guitar. The Drum Set part shows a backbeat pattern with accents on the backbeats. The Bass Guitar part shows a simple bass line with accents on the backbeats. The Electric Guitar part shows a simple chord progression (C and F) with accents on the backbeats.

Figur 15. Backbeat kompfigur.

Figur 16 visar en variation av rytmidén som utgicks ifrån, basen har dock en ny kompfigur. Basen fraserar åttondelarna för att ge en pumpande känsla i rytmen, elgitarren måste nu ta fram samma rytmiska känsla som bas och trummor. För att göra detta fylls elgitarrrens kompfigur ut med åttondels ghostnotes mellan accentslagen. Ibland kan effektiva ghostnotes fås fram genom att låta handen som spelar ackorden ta fram underindelningarna. Detta kan göras genom att lyfta upp fingrarna lätt från greppbrädet och på detta sätt ta fram rytmsens underindelningar. Undantag med plektrumanvändning: för att ge rytmiken en mer pumpande känsla, spela bara nedåtslag i takten, följ basens fraseringsätt.

The musical score for Figure 16 is written in 4/4 time. It features three staves: Drum Set, 4-string Bass Guitar, and Electric Guitar. The Drum Set part shows a backbeat pattern with accents on the backbeats. The Bass Guitar part shows a more complex bass line with eighth notes and accents on the backbeats. The Electric Guitar part shows a simple chord progression (C and F) with eighth notes and accents on the backbeats.

Figur 16. Variation av backbeat kompfigur.

Följande variation i figur 17 har mer rörelse i rytmen inom hela kompsektionen. I första takten har trummor och bas flyttat andra accentslaget med en åttondel, därav gör gitarren samma sak. Man kan tänka sig att fylla ut mellan accentslagen med *fills*, som kan beskrivas som små rytmiska melodier eller ackord emellan den egentliga rytmfiguren. Kompfigurens

idé kan fortfarande beskrivas som en känsla av backbeat, även om en av accentslagen är flyttad och rytmfiguren innehåller mera rörelse.

Figur 17. Andra variation av backbeat komppfigur.

6.3 Fjärdedelar och åttondelar

Grundidén är fortfarande att använda fjärdedelar och åttondelar i komppfiguren. Ackorden resonerar i dessa exempel i annat register på elgitarren och därför är den rytmiska känslan annorlunda. I variationen utsmyckas rytmiken med sextondelar på något ställe i takten. Denna typ av rytmik med lågresonerande ackord låter ofta bra på elgitar med ett lätt distat ljud eller ett klart ljud. Prova även spela med akustisk gitarr för att få annan karaktär i resonansen.

Det elgitarrens komppfigur försöker åstadkomma är en känsla av rörelse i kompet, därav är andra slagets andra åttondel bunden med tredje slaget och slutet av takten fylld med åttondelar. En sådan komppfigur kan låta bra med lågresonerande ackord men fungerar även med högresonerande ackord ifall situationen kräver sådant register i elgitarrens komp. Komppfiguren finns illustrerad i figur 18:

Figur 18. Komppfigur uppbyggd av fjärdedelar och åttondelar.

I variationen som finns illustrerad i figur 19 har kompfiguren mer rörelse i rytmen. Även basen spelar fler åttondelar i sin kompfigur. Sextondelsgruppen som kommer på fjärde slag ger en känsla av att rytmen driver framåt. Egna variationer kan göras exempelvis genom att sätta in fler sextondelsgrupper i takten. Variationen av kompfiguren illustreras i figur 19:

Figur 19. Variation av kompfigur i figur 18.

6.4 Åttondelar med jämn underindelning

I det följande ser vi på åttondelar med jämn underindelning. Utgångsläge för elgitarrist är att hitta samma frasering och notlängd som basen och trummorna spelar. Genom att använda åttondelar kan en mängd olika variationer av kompfigurer och idéer byggas upp. En sådan idé är till exempel att spela två åttondelar per takt och placera dem på olika ställen i takten. I kompfiguren som finns illustrerad i figur 20, spelas åttondelarna med rockattityd. Ett distat gitarrljud kan fungera bra och genom att dämpa strängarna med plektrumhandens handflatan kan man få en annan rytmisk känsla i åttondelarytmen, som kan beskrivas som tyngre.

Figur 20. Kompfigur uppbyggd av åttondelar med jämn underindelning.

Genom att tillsätta två accenter i åttondelarytmen bildas en variation som visas i figur 21. Dessa accenter gör att första och fjärde åttondelsslag betonas i kompfiguren. Lagg märke till att samma accenter finns i basens kompfigur. Det är viktigt att lyssna vilka accenter basen och trummorna har och därefter göra en egen lösning som får helheten att låta intakt.

Figur 21. Variation av komppfigur som är uppbyggd av åttondelar med jämn underindelning.

I andra variation kan rytmen spelas som ett *arpeggio*, vilket är ett brutet ackord som spelas en ackordton åt gången. Denna typ av idé kan låta bra med ett klart ljud och genom att sätta till effekter som *reverb* (simulerar ekot i ett rum, exempelvis en hall) eller *delay* (spelar upp en eller flera repetitioner av tonen som spelas) kan den rytmiska känslan upplevas som breadare eller större. Rytmen följer basens accent. Lyssna aktivt och försök notera vilken betoning som kompgruppen spelar för att själv hitta på egna komppfigurer utgående från detta. I figur 22 finns komppfiguren illustrerad:

Figur 22. Andra variation av komppfigur som är uppbyggd av åttondelar med jämn underindelning.

6.5 Åttondelar i shufflerytmik

I shufflerytmik bör man lyssa på hur trummorna och basen fraserar åttondelarna och försöka därefter hitta samma fraserings på elgitarr. En kort rytmisk figur ger goda möjligheter att bygga upp idén i takt med att låten framskrider. Basen och trummorna spelar komppfigurer som ger musiken en bestämd rytmisk känsla. Komppfigurerna illustreras i figur 23:

Figure 23 shows a musical score for a drum set, 4-string bass guitar, and electric guitar. The drum set part features a shuffle rhythm with hi-hats and snare. The bass guitar part plays a walking line with notes C, F, and Bb. The electric guitar part plays a chordal pattern with notes C, F, and Bb, and includes a triplet of eighth notes in the first measure.

Figur 23. Kompfigur uppbyggd av åttondelar i shufflerytmik.

I variationen tillsätts en triolgrupp som inte har några klingande toner utan är dämpade med handen som greppar ackorden. Detta görs genom att lyfta på fingrarna så att de lätt ligger över strängarna och dämpar den klingande strängen. Med denna dämpade rytm kan underindelningar tas fram i shufflerytmiken och därmed ge en mer framåtgående känsla åt kompfiguren. Exempel på variation av kompfigur finns i figur 24:

Figure 24 shows a musical score for a drum set, 4-string bass guitar, and electric guitar. The drum set part features a shuffle rhythm with hi-hats and snare. The bass guitar part plays a walking line with notes C, F, and Bb. The electric guitar part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure, both of which are damped.

Figur 24. Variation av kompfigur som är uppbyggd av åttondelar i shufflerytmik.

6.6 Åttondelstrioler

Denna typ av komp brukar ofta skrivas ut som 12/8 eller 6/8 taktart, men för att hålla en tydlig linje i hur rytmiken låter och används har jag valt att skriva ut detta komp i 4/4 taktart. Grundidén är att ta fram alla triol underindelningar och hålla ihop kompets intensitet tillsammans med trummisens hi-hat rytm. Genom att spela ackorden som arpeggio, spelas på sätt och vis en melodi som går uppåt och nedåt längs ackordet. Plektrumet går i detta exempel först i riktning nedåt längs strängarna, sedan uppåt längs strängarna. Detta finns exemplifierat i figur 25:

Figur 25. Kompfigur uppbyggd av åttondelstrioler.

I variationen som finns i figur 26 visas ett annat fraserings sätt på slagen två och fyra i takten. Slagen får en accent och har en längd på en åttondelstriolnot. Detta ger en annan rytmisk känsla åt kompfiguren. Kompert innehåller två åtskilda karaktärer, dels ett vasst backbeat på slagen två och fyra, dels andra slag i takten som har en mer melodisk aspekt. Om man vill åstadkomma en annan rytmisk karaktär i kompfiguren kan rytmen spelas med plektrumslag som endast går nedåt.

Figur 26. Variation av kompfigur som är uppbyggd av åttondelstrioler.

6.7 Sextondelar

I det följande används sextondelar för att bygga upp kompfigurer. I kompfiguren som utgår ifrån har två åttondelsnoter noterats med staccato tecken som antyder att de har en kortare notlängd. Genom att bygga upp rytmen sparsamt har man möjlighet att efterhand sätta till mer rytmer och på så sätt bygga upp längre variationer. Trummornas och basens kompfigur ger en distinkt rytmisk känsla. Notera att basen har mycket paus i takten och elgitarren fyller en del av det tomrummet. Kompfiguren finns illustrerad i figur 27:

Figure 27 shows a musical score for three instruments: Drum Set, 4-string Bass Guitar, and Electric Guitar. The music is in 4/4 time and consists of four measures. The Drum Set part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents. The 4-string Bass Guitar part plays a simple bass line. The Electric Guitar part is divided into two measures, each with a chord (C and F) and a rhythmic pattern of eighth notes. Ghost notes are indicated by 'x' marks above the notes in the Electric Guitar part.

Figur 27. Kompfigur uppbyggd av sextondelar.

I första variation av kompfiguren spelar elgitarren fler sextondelar i form av ghostnotes mellan de klingande tonerna. Detta ger ett annat driv åt elgitarrrens kompfigur och fyller ut tomrum i ljudbilden. I elgitarrrens kompfigur har ytterligare en klingande sextondelsnot tagits fram i slutet av takten, detta visar hur man kan bygga på rytmfigurerna varefter musiken framskrider.

Figure 28 shows a variation of the musical score from Figure 27. It maintains the same three instruments and four-measure structure. The Drum Set and 4-string Bass Guitar parts are similar to Figure 27. The Electric Guitar part is more complex, featuring a series of eighth notes with accents and ghost notes (marked with 'x') between the chords C and F. The rhythmic pattern is more intricate than in Figure 27.

Figur 28. Variation av kompfigur i figur 27.

I följande variation av kompfiguren finns ett föranslag på första slaget i takterna, som ger mer rörelse i början takten. Andra takten varieras ytterligare med fler klingande toner. Bas och trummor har nu mera rytm i deras kompfigurer. Detta ger elgitarristen anledning att variera ytterligare, vilket i detta fall sker i andra takten av kompfiguren. De två sista åttondelarna fraseras som sextondelar och fungerar som rytmisk vändpunkt i kompfiguren.

Figure 29 shows a second variation of the musical score. It features the same three instruments and four-measure structure. The Drum Set and 4-string Bass Guitar parts are more rhythmic than in the previous figures. The Electric Guitar part is highly complex, featuring a series of eighth notes with accents and ghost notes (marked with 'x') between the chords C and F. The rhythmic pattern is very intricate and includes a variety of note values and rests.

Figur 29. Andra variation av kompfigur som är uppbyggd av sextondelar.

7 Sammanfattande diskussion och reflektion

I detta kapitel sammanfattar jag mitt arbete genom att diskutera och reflektera över mina frågeställningar och de slutsatser jag kommit fram till i och med denna forskning.

Syftet med detta arbete har varit att erbjuda elgitarrister en bättre uppfattning om rytmiken och kreativiteten som tar plats i ensemblespel. Jag har begrundat ensemblen som miljö för elgitarrrens rytmiska arbete och för inläring av rytmik. Begreppet rytmik har i detta arbete delats in i mindre delar och studerats var del för sig för att kunna uppnå en bättre uppfattning om helheten. Några yttre faktorer som inverkar på den rytmiska känslan har också tagits i beaktande. För det första: sound som påverkas av olika gitarrtyper, förstärkare och effekter och som ger olika karaktär åt rytmen som spelas. För det andra: tonval och ackordgrepp som på olika register av instrumentet inverkar på den rytmiska känslan.

När man betraktar resultaten av denna forskning kan det konstateras att det inte finns ett enda sätt att använda rytmik i ensemblesituationer, utan en mängd olika möjligheter. Det finns inte endast ett rätt sätt att lära sig rytmik, utan olika tillvägagångssätt. Det kan också konstateras att alla de olika verktyg som presenterats i detta arbete, utgör tillsammans en helhet för inläring av rytmik. För att få en förståelse för rytmik och lära sig använda rytmik kreativt i ensemblesituationer, krävs det en viss mängd effektiv övning och mångsidig praktisering.

Jag har upplevt svårigheter med att förklara ordet rytmik, eftersom jag inte har hittat källor som beskriver ordet rytmik på ett sätt som är relevant för den afroamerikanska musiktraditionen. Liebman's artikel *Jazz Rhythms* (u.å.) samt intervjun med Jukkis Uotila i tidskriften *Viidakkorumpu* (Säily 2009, s.4-17) ger dock en kunskap om rytmik som möjliggör en djupare förståelse av ordets bemärkelse i den afroamerikanska musiktraditionen.

Jag kan konstatera att jag inte har kommit fram till några absoluta svar när det gäller kreativ användning av rytmik men jag har dock i detta arbete diskuterat begreppet rytmik samt dess delmoment och erbjudit läsaren tolkningsmöjlighet för hur rytmik kan användas kreativt i kompgrupp. Användning av rytmik ger musikern en mängd av olika alternativ för att bygga upp idéer till ackompanjemang. Det finns en enorm kvantitet av variationer som går att utveckla från olika rytmfigurer och i detta arbete känns det som om jag knappt rört vid ytan av ämnet. Dock upplever jag att de kompfigurvariationer som presenterats i kapitel sex sammanfattar några idéer för hur man kan använda rytmer från rytmpyramiden

till att kreativt bygga upp komfigurer och variationer. För en musiker som vill fördjupa sig i rytmiken tar det säkerligen flertalet år av övning och praktisering förrän man har bildat sig en förståelse för delmomenten i rytmik och erhållit en repertoar av rytmer och kreativa användningssätt av rytmik som håller en viss nivå av kvalitet. De olika rytmerna från rytmpyramiden, tillsammans med ackord som indelats i tre resonansgrupper, ger nybörjare och musikstuderande en god grund till att bygga på en repertoar av komprytmer och variationer.

Verktygen för att uppnå god rytm och pulskänsla ser jag ha en central roll när det gäller att lära sig rytmik. Metronomens olika användningssätt möjliggör för att uppnå en god självständig puls och för att klara av att självständigt utföra god rytmik. Övningarna där metronomen anger någon av triol- eller sextondelsslagen ger möjlighet till att höra små förskjutningar i timing och på så sätt kan man småningom uppnå en bättre förståelse för groove och skillnader i fraseringsätt. Genom att variera övningsätten, öva med play along skivor, trumloopar, metronom och spela tillsammans med inspelningar som har bra groove kan man utveckla sin timing, groove och pulskänsla. Genom att banda in det egna kombandet och lyssna kritiskt på dessa inspelningar kan man nå en bättre förståelse för hur rytmiken låter när man spelar. Att aktivt besöka konserter och lyssna på olika inspelningar ger möjlighet till en bättre uppfattning för hur god rytmik låter. Ensemblen och de musiker man spelar med har en central roll i ens rytmiska utveckling som musiker, eftersom rytmiken i ensemble är mer levande, flexibel och erbjuder flera variabler som påverkar den rytmik man själv spelar.

Litteraturen som behandlar konstruktivismens inlärningsmetoder, de olika inlärningsmiljöerna, kreativitet samt flow ger en bättre förståelse för hur man kan förhålla sig till inläring av rytmik. I undervisningstillfällen är det viktigt för eleverna att de erbjuds en kreativ miljö som uppmanar dem till kreativitet. Om miljön inte ger möjlighet till kreativt tänkande, förminskar man på chansen att eleverna hittar på något som är nytt och unikt. Om utgångspunkten är att man vill uppmana eleverna till kreativ komprytmik och växelverkande samspel bör de även uppmanas till att lyssna på varandra och våga ta risker. Csikszentmihalyis förklaring om flow ger en bättre förståelse och djupare kunskap om i vilket psykiskt medvetande en kompmusiker bör finna sig för att uppnå en optimal upplevelse och kunna åstadkomma ett flow i kombandet som möjliggör mer spontant reagerande i ensemble.

När man betraktar arbetets validitet samt reliabilitet kan jag konstatera att de teorier om rytmikens användningssätt i ensemblesituationer som diskuterats i arbetet sammanfaller till

stor del med de realiteter man stöter på i arbetslivet som musiker. Detta kan anses som en säkring av arbetets validitet samt reliabilitet när man ser på rytmik från det praktiska perspektivet. Rytmmvariationerna spelar en stor roll i elgitarrrens rytmiska arbetet i ensemble eftersom kompfigurerna som spelas ofta byggs upp på rytmmvariationer. Att kreativt använda rytmik kan innebära att man fraserar dessa rytmmvariationer på olika sätt, bygger upp olika slags betoningar i rytmfiguren och att man tänjer på timingen för att åstadkomma olika groove eller rytmiska spänningar. Som musikpedagogstuderande upplever jag att de teorier om kreativitet, flow och de olika inlärningsätten beskriver den verklighet man möter i undervisningssituationer både som elev och som lärare. Detta kan också anses som en säkring av validitet samt reliabilitet när man betraktar arbetets pedagogiska perspektiv.

För mig har det varit upplysande att forska i detta ämne och jag kommer att fortsätta med min tolkningsprocess för att fördjupa min förståelse för rytmik. För andra forskare finns det en mängd med fördjupningsmöjligheter i ämnet. När jag reflekterar över mitt arbete konstaterar jag att vilken som helst av rytmikens delmoment hade varit goda forskningsobjekt och hade kunnat fungera som kärnan i ens forskning. Samma gäller även de olika inlärningsätten, oberoende av om man betraktar dem från grupperspektiv eller ett självstudieperspektiv eller från studierna om kreativitet eller flow. Dock har alla dessa teorier som studerats i detta examensarbete, för mig bidragit till ett djupare helhetsperspektiv om de rytmiska realiteterna som man kommer i kontakt med som elgitarrstuderande, musiker och musikpedagog. Jag hoppas att läsaren har i och med detta examensarbete kunnat bilda sig en djupare förståelse för den rytmik och kreativitet som tar plats i ensemblespel. Jag hoppas även att den här typen av kreativ komprytmi i framtiden blir en självklar del av studierna för unga elgitarrister på musik- och yrkesinstitut. Speciellt för unga musikstuderanden erbjuder detta kreativa och roliga sätt att musicera tillsammans, en upplevelse som gör musik till en värdefull hobby och aktivitet.

8 Källförteckning

Birkler, J. (2005). *Vetenskapsteori – en grundbok*. Stockholm: Liber AB.

Czikszentmihalyi, M. (1996). *Flow – elämän virta*. New York: Harper Perennial.

Faria, N. (1995). *The brazilian guitar book*. Petaluma: Sher music Corporation.

Johansson, K G. (1998). *Real rock book*. Sundbyberg: Warner/Chappell Music Scandinavia AB

Leppänen, L. (1990). *Rokkaavat rummut*. Helsinki: Selvät Sävelet Oy.

Liebman, D. (u.å.) *Jazz Rhythm*.

http://www.daveliebman.com/Feature_Articles/JazzRhythm.htm (hämtat 11.11.2013)

Malmgren, S-G. (2004). *Norstedts svenska ordbok*. Falun: Norstedts Akademiska Förlag.

Reed, T. (1958). *Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer*. USA: Alfred Publishing Company.

Slutsky, A., Jamerson, J. (1989). *Standing in the shadows of motown – The life and music of legendary basist James Jamersson*. Milwaukee: Hal Leonard Publ. Corp.

Slutsky, A., Silverman, C. (1997). *The funkmasters – the great James Brown rhythm sections 1960-1973*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Company.

Svenska Akademien (1998). *Svenska akademiens ordlista över svenska språket*. Gjövik: Norbok a.s.

Säily, M. (2009). Jukki Uotila – laaja oppimäärä. *Viidakkorumpu, (2)*, 4-17.

Tynjälä, P. (1999). *Oppiminen tiedon rakentamisena - konstruktivistisen oppimiskäsityksen perusteita*. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Uusikylä, K., Piirto J. (1999). *Luovuus - taito löytää, rohkeus toteuttaa*. Juva: Ateena Kustannus, WSOY.

Uusikylä, K. (1994). *Lahjakkaiden kasvat*us. Juva: WSOY.

Viinikainen, T. (2009). *Rytmi Elää*. Helsinki: Idemco Oy, Riffi julkaisut.

Viinikainen, T. (2013). *Komppi Elää*. Keuruu: Idemco Oy, Riffi julkaisut.

Wallén, G. (1993). *Vetenskapsteori och forskningsmetodik*, Lund: Studentlitteratur.

Willmott, B. (1996). *Complete book of harmonic extensions for guitar*. Pacific: Mel Bay publications