



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE, 15 poäng
Vårterminen 2012
Läroutbildningen i Musik
Noriko Andersson

Det pianistiska lärandet på musik- och kulturskolan

Att uppnå balansen mellan musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk

Handledare: Fil. Dr. Magali Ljungar-Chapelon

Abstract

How is it possible to design the learning of piano to piano students at the Swedish municipal school of music and culture? This question is central for this paper with the purpose to study piano pedagogues' thoughts on requisite components for achieving balance between musical expression and pianistic technique. The study shows piano pedagogues' elementary notions and strategies for piano students' total development.

The work was conducted through qualitative analysis established in the hermeneutics theory often associated with the qualitative interview method. Three piano pedagogues with many years of professional experience at municipal schools of music and culture around Scania, participated in the interview enquiry, which is the selected data acquisition for the study.

The results show that the three pedagogues act as their students musical role models and teach by way of their own pedagogical and methodological ideas with emphasis on imitation. Subsequently the results are discussed based on music methodology and educational perspective in addition to the study's theoretical background.

Title: The pianistic learning at the Swedish Municipal School of Music and Culture – seeking balance between musical expression and piano technique.

Keywords: The Swedish Municipal School of Music and Culture, piano pedagogy, music impression, piano technique, teaching methods, quality of piano lesson, total development, hermeneutic.

Sammanfattning

Hur kan man utforma det pianistiska lärandet hos pianoelever på kommunala musik- och kulturskolan? Frågan ligger centralt för denna uppsats med syftet att undersöka pianopedagogers syn på nödvändiga enheter för att uppnå balansen mellan musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk. I undersökningen framkommer pianopedagogernas grundtankar och strategier för ett helhetsutvecklande pianospel hos elever.

Arbetet har genomförts genom kvalitativ forskning vilken bottenar i den hermeneutiska teorin med anknytning till en kvalitativ intervjumetod. Tre pianopedagoger med många års yrkeserfarenhet på musik- och kulturskolor i olika skånska kommuner har deltagit i intervjuundersökningen som är den valda datainsamlingsmetoden för studien.

Resultatet visar att de tre pianopedagogerna verkar som musikaliska förebilder för pianoeleverna och undervisar genom egna personliga pedagogiska samt metodiska idéer med tyngd på imitation. Resultatet diskuteras med utgångspunkt i studiets teoretiska bakgrund samt utifrån musikpedagogiska- och musikmetodiska perspektiv.

Sökord: Kommunala musik- och kulturskolan, pianopedagogik, musikaliskt uttryck, pianistiskt hantverk, undervisningsmetod, undervisningskvalitet, helhetsutveckling, hermeneutik.

Innehållsförteckning

| | |
|--|-----------|
| 1. Inledning | 1 |
| 1.1 Studiens bakgrund..... | 1 |
| 1.2 Syfte och forskningsfrågor..... | 2 |
| 1.3 Avgränsning..... | 3 |
| 1.4 Disposition | 3 |
| 2. Teoretisk bakgrund | 4 |
| 2.1 Musik- och Kulturskolan | 4 |
| 2.2 Tidigare forskning..... | 5 |
| 2.2.1 Heinrich Neuhaus | 6 |
| 2.2.2 Reiko Yamagishi | 7 |
| 3. Metodisk grund | 10 |
| 3.1 Hermeneutik..... | 10 |
| 3.2 Förförståelse inför studien | 11 |
| 3.3 Kvalitativ intervjustudie..... | 12 |
| 3.4 Genomförandet av intervjustudien..... | 13 |
| 3.4.1 Urval av informanter..... | 13 |
| 3.4.2 Etiska överväganden | 13 |
| 3.4.3 Förberedelser och genomförande | 14 |
| 3.4.4 Bearbetning..... | 15 |
| 3.5 Reliabilitet och validitet..... | 15 |
| 3.5.1 Intervjuundersökningens reliabilitet | 16 |
| 4. Resultat | 17 |
| 4.1 Bakgrund till intervjustudiens resultat | 17 |
| 4.1.1 Förarbetets resultat..... | 17 |
| 4.1.2 Informanterna..... | 17 |
| 4.2 Resultat av pedagogernas intervjuundersökning | 18 |
| 4.2.1 Läraren som musikalisk förebild | 18 |
| 4.2.2 Imitation för ergonmi, härmövningar, klangbildning och improvisation | 19 |
| 4.2.3 Pedagogers innovativitet | 20 |
| 4.2.4 Pianoundervisningens tidsaspekt..... | 20 |

| | |
|---|-----------|
| 4.2.5 Musikalisk och mänsklig kommunikation..... | 21 |
| 4.2.6 Lärandets utvecklingsfas: Nybörjare | 22 |
| 4.2.7 Lärandets utvecklingsfas: Elever på andra nivåer | 23 |
| 4.3 Sammanfattning av resultatet..... | 24 |
| 5. Diskussion | 26 |
| 5.1 Helhetsutveckling: musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk | 26 |
| 5.1.1 En musikalisk förebild för elever | 26 |
| 5.1.2 De nödvändiga komponenterna..... | 27 |
| 5.1.3 Lärandets två utvecklingsfraser: Nybörjare och elever på andra nivåer | 28 |
| 5.1.4 Tidsaspekter och lärarens utveckling | 29 |
| 5.2 Det pianistiska lärandet hos elever | 30 |
| 5.3 Studiens implikation: En hermeneutisk syn på resultaten | 31 |
| 5.4 Vidare forskning | 31 |
| Referenser | 32 |
| Webbsidor..... | 32 |
| Bilagor | 34 |
| Bilaga 1: Intervjuguide med tema samt exempel på frågor | 34 |

1. Inledning

I första delen av det här kapitlet tas den personliga bakgrunden till examensarbetet upp och orsaken till valet av ämnet. I den andra delen tas syftet med studien upp och om vad studien skall undersöka.

1.1 Studiens bakgrund

Jag började som fyraåring spela piano då min dröm var att en dag få ha en blänkande svart flygel i min ägo. Min första pianolärare uppmuntrade och berömde mig varje gång jag lyckades spela tonerna i notboken felfritt. Efter att ha tagit pianolektioner i tio år kom jag till att delta i pianotävlingar och även om jag då befann mig på en tävlingsmässig nivå var min uppfattning av ett oklanderligt pianospel ett felfritt uppträdande. Jag minns att jag inte kände någon glädje över spelandet, eftersom jag inte kunde uttrycka mig musikaliskt eller konstnärligt. Pianospel hade ingen betydelse eller mening för mig under tonåren och jag ansåg inte heller att det skulle finnas någon. Detta var den grund som den tekniska och hantverksmässiga pianopedagogiken i det dåtida Japan lade för mig. År 1987 tog jag examen som piano- och musikpedagog samt pianomusiker vid musikhögskolan Musashino Academia Musicae i Tokyo. De kommande tio åren verkade jag som konsertpianist i solospel, ackompanjemang och kammarmusik samtidigt som jag undervisade i klassisk piano för såväl nybörjare som för blivande yrkespianister.

År 2008 påbörjade jag Instrument och Ensemble-läroutbildningen (IE-utbildningen, nuvarande Gy-utbildningen) med inriktning klassisk piano vid Musikhögskolan i Malmö då det japanska intyget inte ersätter svensk kompetens enligt högskolverket. I Malmö stötte jag på komponenter som sedan har kommit till bruk i min pianoundervisning – gehörsspel, jazz- och klassiskimprovisation, rytmik och musiklek. Att även få ta del av den demokratiska öppenheten som definierar lärar- och elevkommunikationen i Sverige var nyttigt eftersom den skiljer sig avsevärt från det hierarkiska förhållandet man ofta ser i Japan. Under min studietid på musikhögskolan började jag fundera på hur mina musik- och pedagogikerfarenheter från Tokyo och Malmö kunde tjäna för barn och ungdomar som får pianoundervisning i Sverige.

Då jag under IE (Gy-utbildningen) fick praktisera vid tre kommunala musik- och kulturskolor märkte jag något som jag tolkade som två ansevärda gemensamma kännetecken hos skolorna och även eleverna. Det första kännetecknet var att majoriteten av de barn och ungdomar som

erhåller pianoundervisning enbart trycker eller slår på tangenterna efter noterna utan att uppmärksamma musikaliteten. Det andra kännetecknet var att eleverna ej självständigt kunde utveckla musikaliteten i en repertoar utan ideligen var beroende av pianolärarens tolkning. Detta även om repertoaren var av lämplig svårighetsgrad för elevens spelnivå och tolkningsförmåga. Dessa två karaktäristiska drag verkar finnas hos de flesta pianister oavsett nivå.

Alla vuxna ansvarar för barnens framtid, i pianopedagogers fall är det vår skyldighet att hjälpa elevers framtid i pianospel. Då jag tror mig ha upptäckt dessa två karaktäristiska drag hos många av dagens unga musicerande, vill jag i mitt arbete utreda samt upplysa om detta problemkomplex för att på så vis om än lite, bidra till en positiv framväxt hos den kommande generationens pianister.

Om man som arbetshypotes utgår från att framåtskridandet i pianospel sker genom samspelet av olika komponenter som exempelvis ergonomi, rytm- och sångkänsla, minnesförmåga, musikteori och musikhistoria, notläsning, interpretation, pedalisering och pianoteknik, bör pedagogen– för ett framgångsrikt musicerande hos eleven – sträva efter en balans mellan den musikaliska samt den pianotekniska utvecklingen. En helhetsutveckling med andra ord. Frågan är vilka komponenter som verkligen är essentiella och vad vi idag använder oss av för undervisningsmetoder för att göra en individuellt balanserad tillväxt möjlig. Är metoderna tillfredsställande eller krävs korrigerande för ytterligare resultat?

1.2 Syfte och forskningsfrågor

I studien kommer en undersökning av pianopedagoger, vilka utbildats vid landets musikhögskolor och arbetar vid en kommunal musik- eller kulturskola, att ske. Syftet med studien är att observera pianopedagogers tankar och synsätt kring utformningen av musikalisk samt hantverksmässig pianospelsutveckling hos barn och ungdomar.

För att uppnå syftet utgår forskningen från följande frågeställning:

Hur kan man utforma det pianistiska lärandet hos pianoelever på musik- och kulturskolan för att uppnå en balans mellan musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk?

Delfrågor till huvudfrågan är:

1. Vilka är de nödvändiga komponenterna för en musikalisk samt hantverksmässig helhetsutveckling?
2. Hur kan man utforma lärandet för att bemöta elever i olika utvecklingsfaser: nybörjare och elever på andra nivåer?

1.3 Avgränsning

I den här studien delas eleverna enbart in i nybörjare respektive elever på mer avancerad nivå. Med nybörjare menar jag elever som har spelat piano under ett läsår eller mindre. Den andra gruppen omfattar elever som har spelat längre än ett läsår, oavsett spelnivå. Elevens specifika utveckling i pianospelet under pianolektionerna kommer ej att uppmärksammas och därmed generaliseras termen elev. Uteslutande analyseras pedagogens perspektiv och förhållningssätt till pianoundervisningen. En av informanterna är utbildad Suzuki-pedagog men undervisar inte enbart efter Suzuki-metoden och därför har hänseende ej gjorts gällande pedagogikmetoden. Samtliga informanter undersöks endast som pianopedagoger anställda hos musik- och kulturskolan och därför beaktas inte deras anställning hos andra verksamheter. Pianopedagogerna i denna studie har många års erfarenhet av att genom ett pianometodiskt förfaringssätt bedriva lektioner för barn och ungdomar på den kommunala musik- respektive kulturskolan.

1.4 Disposition

Upplägget för studien är disponerat på följande vis:

- Kapitel 1 – I inledningen beskrivs bakgrunden till studien samt dess syfte tillsammans med forskningsfrågor och avgränsning.
- Kapitel 2 – Tidigare forskning presenteras som en teoretisk bakgrund av vetenskapliga musikpedagogiska- samt pianometodiska förutsättningar.
- Kapitel 3 – Den kvalitativa metoden som används i intervjustudien presenteras.
- Kapitel 4 – Intervjustudien samt undersökningsresultatet redovisas.
- Kapitel 5 – Diskussion utav resultatet framförs vilket leder till en slutsats kring det pianistiska lärandet och dess musikpedagogiska konsekvenser. Slutligen klarläggs nya frågor som har uppstått i samband med studien och kan vara angelägna för framtida forskning.

Intervjufrågorna finns som bilagor.

2. Teoretisk bakgrund

I första delen av det här kapitlet förklaras musik- och kulturskolan ur ett historiskt, ideologiskt samt pedagogiskt perspektiv. I andra delen nämns pianopedagogerna Heinrich Neuhaus och Reiko Yamagishis tidigare forskningar kring pianopedagogik och pianometodik.

2.1 Musik- och Kulturskolan

Under 1930-talet grundades de första musik- och kulturskolorna i Sverige. Efterkrigstiden förde med sig en tillväxt av antalet skolor men det var först under 60-talet då expanderingen av etableringarna tog fart. Det finns idag – med ett fåtal undantag – musikskolor i alla kommuner i Sverige (Sveriges Musik- och Kulturskoleråd [SMoK], 2012 u.å.).

I början erbjöd den kommunala musikskolan endast instrumentlektioner men en breddning i slutet av 1980-talet medförde en utökning i undervisningen av estetiska ämnen som dans, bild och konst. Blandningen av diverse estetiska stilarter gav upphov till fenomenet ”kulturskola” alternativt ”musik- och kulturskola” (Sveriges Musik- och Kulturskoleråd [SMoK], 2012 u.å.). Trots att denna studie behandlar pianolektioner för barn- och ungdomar i tre kommunala kulturskolor i Skåne – Malmö Kulturskola, Kulturskolan Lund och Kulturskolan Hässleholm – används det mer allmänna uttrycket ”musik- och kulturskola”.

Musik- och kulturskolan utbreddes sig i takt med välståndets spirande i Sverige, med välfärds-, jämlikhets- och rättvisetanken som utgångspunkt (Olsson, 1994). Idén förelåg i att alla barn som ville lära sig att spela ett instrument eller sjunga skulle få den möjligheten och varken goda ekonomiska förutsättningar eller speciell ”musikbegåvning” var en förutsättning för att få delta i undervisningen. Likaledes är intentionen än idag hos musik- och kulturskolan. Denna modell för musik- och kulturskola skiljer sig från den traditionella konservatoriemodellen, som enligt Olsson anses utgöra huvudfåran i instrumentalundervisningens historia, där en elev undervisas av en mästare med ideal i reproduktion, tekniskt övande och en viss repertoar (Olsson, 1994). Medan syftet med konservatoriemodellen (Olsson, 1994) är att få fram yrkesmusiker, är den kommunala musik- och kulturskolans syfte att vara till för de som vill ha musiken som ett intresse eller en hobby i livet såväl som för de som vill bli yrkesmusiker. Musik- och kulturskolans primära syfte är alltså inte att utbilda yrkesmusiker, utan att erbjuda en förberedande utbildning för en yrkesutbildning på exempelvis en musikhögskola.

Undervisningen inom den kommunala musik- och kulturskolan var vid dess begynnelse enskild samt i viss kombination med orkester- eller ensembleverksamhet. Under 1970-talet började man med instrumentalundervisning i grupp, vilket då motiverades av ekonomiska skäl (Sundin, 1988). Försök gjordes där man började med gruppundervisning längre ned i åldrarna och detta medförde att musik- och kulturskolan lyckades med att drastiskt minska antalet elever som slutade efter en kort tids undervisning på musik- och kulturskolan (Sundin, 1988). In på mitten av 1990-talet bestod två tredjedelar av den totala undervisningen på kommunala musik- och kulturskolan av enskild undervisning, med för varje elev omkring 20 minuters undervisning per vecka (Olsson, 1994).

Musik- och kulturskolors syfte i nutid (2012):

- Ge kunskaper i musik och utveckla elevens färdigheter så att eleven själv kan utveckla ett personligt lustfyllt utövande oavsett om målet är att bli professionell- eller amatör.
- Bidra till lokal tillväxt och utveckling.
- Stärka det lokala kulturlivet.
- Bidra till den obligatoriska skolans utveckling genom att stärka estetiska lärprocesser.

(Sveriges Musik- och Kulturskoleråd [SMoK] 2012, u.å.)

I Borlänge den 21 mars 2012 presenterade Sveriges Kommuner och Landsting tillsammans med Sveriges Musik- och Kulturskoleråd projektet Kulturskola 2030. Detta med syftet att framlägga tillkommande krav samt dess betydelse för musik- och kulturskolor i framtiden:

- För det professionella kulturlivet.
- Som en viktig aktivitet på barns och ungdomars fritid.
- Som resurs för att för-, grund- och gymnasieskolan ska uppnå sina mål.

(Sveriges Musik- och Kulturskoleråd [SMoK] 2012, u.å.)

2.2 Tidigare forskning

I detta delkapitel presenteras pianopedagogerna Heinrich Neuhaus och Reiko Yamagishis tidigare forskning gällande pianopedagogiska metoder. Yamagishis bok är skriven på japanska och den text som förekommer i uppsatsen är därför översatt till svenska av mig.

2.2.1 Heinrich Neuhaus

Heinrich Neuhaus (1888-1964) var en tysk-polsk pianist som år 1922 tillsattes som pianopedagog vid Moskvakonservatoriet i forna Sovjetunionen där han även var rektor mellan åren 1934-1937. Han var också en av grundarna till den Centrala musikskolan för begåvade barn. Han var en av de främsta pianopedagogerna under seklets första hälft och skapade en välkänd skola med elever som Svjatoslav Richter, Emil Gilels, och Vladimir Krajnev m.fl. under sina vingar. En resumé av Neuhaus metodiska tankar angående pianospel framgår i hans bok "Om pianospeles konst"(1982).

I boken redogör Neuhaus sina tankar om pianospelets olika delkomponenter med metodiska synvinklar och kommer fram till att ett skickligt pianospel är uppbyggt på flertalet komponenter vars förhållande till varandra är komplext men att musiken å sin sida måste vara av ett enkelt och naturligt slag. Neuhaus nämnde följande komponenter som exempel:

- Rytmen
- Klangen
- Olika aspekter på teknik
- Relationen mellan lärare och elev
- Konsertverksamhet

Då han fostrade gräddan av skickliga pianister var Neuhaus uppfattning av ovanstående punkter troligtvis annorlunda och mer elitär än i dagliga termer – eller så som de uppfattas av den genomsnittliga pianopedagogen. Men inte desto mindre är dessa komponenter lika viktiga även i utbildningen på musik- och kulturskolnivå. I många fall avskiljs pianotekniken från det konstnärliga uttrycket, på så vis att de tolkas som två separata kategorier. Neuhaus å andra sidan ansåg att tekniken var en del av det artistiska uttrycket och strävade därför i sin undervisning efter en ytterst hög musikalitet hos eleven:

Det värsta är att många pianister med teknik bara menar snabbhet, jämnhet, bravur - 'glans och pregnans' - det vill säga de misstar enstaka tekniska element för tekniken som helhet, helt i strid med det som grekerna menade och med det som en äkta konstnär bör mena. Teknik, *téchne* är något mycket mer omfattande och komplicerat. Färdigheter som rutin, felfritt spel med mera, ja till och med förmågan att följa musikaliska lagar garanterar inte

en konstnärlig interpretation: sådan kan uppnås endast genom verkligt djupgående mentalt arbete. Därför är det svårt att dra en noggrann gräns mellan arbete på teknik och arbetet med musik hos en mycket begåvad person (även då han tar om samma ställe hundra gånger). Hos honom bildar allt en enhet (s.15).

Neuhaus värdesatte den musikaliska utvecklingen såväl som det personliga mognandet och uppskattade den goda relationen mellan lärare och elev – en idé särdeles relevant för barn och ungdomar på musik- och kulturskolan med tanke på att varje elev inte har som mål att bli yrkespianist. Det är alltså minst lika viktigt att ge större omfattning åt den individuella utvecklingen som att aspirera på en ökad skicklighet i pianospel hos eleven. Eftersträvansvärt är det därför för pedagogen att eleven – vare sig denne i framtiden kommer att ha piano som profession eller ej – lär sig glädjen i att vara ansvarstagande, självrådande och insiktsfull:

En av de viktigaste uppgifterna för en pedagog anser jag vara, att så snabbt och så grundligt som möjligt göra sig själv obehövlig, det vill säga att ge eleven möjlighet till självständigt tänkande och arbete, till den självkänedom och målmedvetenhet som man vanligtvis brukar beteckna som mognad (s.187).

Vad som skiljer omständigheterna kring Neuhaus skolande och undervisningen på musik- och kulturskolan är i första hand tiden som åläggs åt varje elev. Vanligen är en lektion på musik- och kulturskolan tjugo minuter lång som schemalagts en gång i veckan. Neuhaus höll i lektioner – för barn i tioårsålder och uppåt – som varade runt tre timmar och kunde förstås därför berika innehållet i dessa (Akazawa 1981). Men själva grogrunden i Neuhaus teorier och metoder kan tillämpas på musik- och kulturskolans undervisning vilket gör den ypperlig som teoretisk bakgrund för studien.

2.2.2 Reiko Yamagishi

Reiko Yamagishi är en japansk pianist och pianopedagog som examinerade sig vid Den Statliga Musikhögskolan i Tokyo, Japan år 1949. Idag är hon professor vid Tokyo Gymnastikhögskola för kvinnor, jurymedlem i PTNA Piano Competition samt rektor på Yamagishi pianoforskningsakademi.

I Yamagishis bok ”Atama de hiku piano – kokoro de hyougensuru shudan” [Förståndets pianospel – metoder för ett musikaliskt uttryck] huvud behandlas värdet av att unga nybörjarpianister lär sig musik genom att känna och uttrycka den i sång, lyssning och tänkande. Hennes pedagogiska tankar grundar sig i resistans gentemot enbart fokus på ett hantverksmässigt pianospel som präglade den japanska pianokulturen fram till 80-talet.

Yamagishi fastställer att ett mekaniskt pianospel hindrar utvecklandet av musikaliskt uttryck hos elevens pianospel och påstår att pianistiskt hantverk endast är en nödvändig komponent för att framföra det musikaliska uttrycket. Följande förklarar hon skillnader som uppstår i hjärnans funktion när pianister spelar piano på två olika sätt:

När en pianist spelar musikaliskt, använder hon sig främst av den främre delen av frontalloben. Här finns centrat för vilja, kreativitet, tänkande och val. När man enbart rör på fingrarna eller läser noter och trycker på tangenterna stimuleras istället rörelsecentrat i den bakre delen av frontalloben. Där sker systematiseringen av kroppsrörelser. Många av de övningar som används i pianoundervisningen för barn är utformade på så sätt att de intensivt stimulerar rörelsecentrat vilket bidrar till en känsla av tillfredställelse i och med den fysiska aktiviteten. Dock medför detta ingen spel- eller kreativitetsglädje. (s. 21)

Yamagishis metodiska bakgrund ligger i den fysiologiska idén och förtäljer inlärnings- och övningsprocessers påverkan på människohjärnans olika centra. Beroende på vilket centra som reagerar upplever pianoeleven varierande former av nöje. Vid musikalisk helhetsutveckling är det gynnsamt då frontalloben stimuleras i sin helhet. Följaktligen är det väsentligt att man förbereder övningar som också stimulerar den främre delen av frontalloben i pianoundervisningen då de flesta övningar huvudsakligen har verkan på den bakre delen. Yamagishi presenterar tre element i pianospel som basbehov i pianoövning för största möjliga stimulans av frontalloben och därmed även musikaliskt välbefinnande samt helhetsutveckling (s.130):

- Pianospel med fokus på att sjunga musikaliskt och lyssna på egna klanger samtidigt som man har kontroll över fingertopparna.
- Notläsning med fokus på att läsa musikinnehåll (musikalisk interpretation för nybörjare).
- Ergonomi – axel-, arm-, hand- och fingeravslappning samt användning och kontroll av fingertoppar genom att sjunga, lyssna på klang och tänka ut egen musik.

Hon nämner också tre punkter som är viktiga för pianopedagogen att ha i åtanke för att kunna engagera och stötta eleven i pianoutvecklingen (s. 82):

- Att uppmuntra elevens vilja till att skapa musik på egen hand.
- Att iaktta och förstå eleven som känner, tänker och skapar musik själv.

- Att lära eleven organisering samt hantering av de tre komponenterna som tillämpas under läroprocessen 1) att lyssna på klang, 2) att känna rytm i toner genom att sjunga och 3) att använda fingrarna genom att själv tänka musiken.

Hon rekommenderar att eleven inte kopierar pedagogens musikaliska uttryck och pianistiska hantverk utan att eleven istället uttrycker musikalitet som har stöd i den egna tanken, viljan och idén. Pedagogen bör visa eleven olika alternativ och tillvägagångssätt för att höja det musikaliska uttrycket men i slutändan är det eleven som måste skapa sin egen musik på ett sådant sätt som den önskar och visualiserar. Därför är det vitalt att pianopedagogen håller i en sådan undervisning som främjar en musikalisk frihet och självständighet hos eleven.

Tiden fram till och under puberteten menar Yamagishi är en förberedelseperiod för pianoeleven att erfara, känna och lära sig musikaliskt uttryck. När förutsättningarna för att känna, lyssna på och tänka musik byggs upp under denna tid skapas det pianistiska hantverket upp med ett självmedvetande. Dock för att denna process skall kunna ske krävs en vilja hos eleven – att vilja förverkliga ett rikare musikaliskt uttryck.

Därtill är det också viktigt säger Yamagishi, att ha i åtanke att alla pianoelever inte är blivande yrkespianister. Att kunna uttrycka musik genom att spela piano självständigt medför ett livligare och färgstarkare musikliv såväl som en känsla av genomförbarhet och självförverkligande. Slutligen åsyftar Yamagishi att elever med musikvilja oombett utmanar sig själv och intresseras av att skapa egen musik genom pianospel.

3. Metodisk grund

Hermeneutiken ligger som teoretisk såväl som metodologisk grund för studien. I det tredje kapitlets första del beskrivs hermeneutiken samt intervjustudien åtföljt av en förklaring kring förstudien i den andra delen. Syftet med förstudien är att kunna skapa betydande frågor för intervjuundersökningen samt att få en förförståelse för den egna empirin. I den tredje delen presenteras den kvalitativa metoden. I den fjärde delen redogörs bakgrunden för genomförandet av intervjun vilken består av fyra delar. I den sista delen klargörs reliabiliteten samt validiteten i intervjustudien följt av en överläggning av intervjuundersökningens reliabilitet.

3.1 Hermeneutik

Hermeneutik kommer från grekiskan och kan på svenska bäst förklaras som ”tolkningslära” och har sitt ursprung i den moderna människans aspirationer att tolka tidiga bibeltexter så att de blir förståeliga i den rådande miljön. Enligt Ljungar-Chapelon har hermeneutiken historiskt två sidor varav den ena är ett filosofiskt och den andra är ett metodologiskt tillvägagångssätt vid tolkningsprocesser (Ljungar-Chapelon, 2008). I min studie har forskningen närmast en metodologisk inriktning än en filosofisk. Föresatsen är att utifrån en hermeneutisk ansats finna ett sätt att tolka data som den föreliggande studien frambringar.

Tanken är att den hermeneutiska teorin ska beskriva individens eller en grupp individers livsvärld, alltså så som individen uppfattar omvärlden i vilken han knyter en mening till sig själv, andra personer och ting. Beskrivningen sker genom att innehålla termer som ger uttryck åt hur individen eller individerna uppfattar sin situation. Termerna står i sin tur i relation till varandra, och framställer hur uppfattningarna är relaterade till varandra. En kvalitativ undersökning har alltså som syfte att nå förståelse för livsvärlden genom tolkning och rättfärdigande av tolkningen (Hartman, 2004). I studien tolkas pianopedagogernas åsikter, tankar samt resonemang för deras pianoundervisning genom en kvalitativ undersökning, i form av en intervju, med utgångspunkt i den hermeneutiska teorin och metoden.

Tankar, intryck, känslor, förkunskaper och förförståelsen ligger till förfogande för den hermeneutiske tolkaren då man närmar sig forskningsobjektet. Exempelvis vid texttolkning så som en intervju, läses intervjun noggrant i utskriven form som en helhet därtill läser forskaren

textens respektive delar för att få en förståelse av dessa. På så vis använder sig forskaren av sin egen förförståelse likt ett redskap i tolkningen (Patel & Davidson 1991/2003).

Emellertid finns det ingen text vars tolkning är förutsättningslös då vi inte kan lägga vår egen förståelse för världen åt sidan. Tolkaren kan däremot försöka klargöra förutsättningarna för att öka medvetandet kring formuleringars och forskningsfrågors inverkan (Kvale & Brinkman 2009).

Ett delsyfte med intervjustudien är att utvidga den egna förståelsehorisonten gällande pianopedagogers syn på elevers helhetsutveckling i pianospel på musik- och kulturskolan, genom att ta del av andra pianopedagogers idéer, erfarenheter samt kunnigheter. Eftersom vi i tolkandet är subjektiva och har en förutfattad bakgrund är målet att bredda horisonten, med andra ord eftersträva kunskaper bortom den egna avgränsningen för att närma sig andras föreställningar och uppfattningar. Det är först då en horisontsammansmältning inträffar som man kommer närmare sanningen (Kvale & Brinkman 2009).

”Tolkningsprocessen sker genom växelverkan mellan delarna och helheten. Denna process och växelverkan beskrivs som begreppet hermeneutisk cirkel” (Ljungar-Chapelon, 2008, s. 17). Kvale & Brinkman (2009) skriver att ”Utifrån en ofta vag och intuitiv uppfattning om texten som helhet tolkas den enskilda delarna, och utifrån dessa tolkningar relateras delarna i sin tur till helheten och så vidare” (s 226). Sammanfattat kan man säga att en uppfattning formas baserat i vår förförståelse då man studerar en del företeelser i samband med en viss person. När ny information ges kring personen tolkar vi denna utifrån den tidigare lagda helhetsuppfattningen och när ytterligare ny information når oss tolkas denna med hjälp av den aktuella helhetsuppfattningen och så vidare. Processen ger oss på så vis en större förståelse för personen och varje tolkning är berikande samt medför förnyande (Kvale & Brinkman 2009).

3.2 Förförståelse inför studien

När jag studerade musikpedagogik på Musashino Academia Musicae i Tokyo berättade min lärare i ämnet, Masao Hamano, för mig att man som pedagog bör föra en journal över sin undervisning. Jag har sedan dess antecknat minnesvärda företeelser under mina elevers pianolektioner då dessa varit till bruk när jag behövt påminna mig om samt förutsäga händelser eller analysera vad som möjligtvis kan inträffa om jag gör så eller så. Genom att

sätta sig in i en elevs livsvärld kan man som lärare föreställa sig hur denne kommer att agera i olika förhållanden och på så vis även kontrollera situationen.

Genom att ha sin och elevernas lektionshistoria lättillgängligt kan missöden, baksteg och felhanteringar i utbildningen undvikas eftersom textmassan kan användas till att klargöra samt förutsäga generella eller återkommande händelser som exempelvis de två kännetecknen jag påträffade hos många av eleverna på musik- och kulturskolan under min praktiktid (se 1.1). Denna nedskrivna empiri utgör förförståelse för undervisning i framtiden.

Informationen som ansamlas används i sin tur för att spira på nya idéer och utöka förståelsen för varje elev men också för att klarlägga anledningen till att pianoundervisningen ser ut som den gör i dagsläget. Vid utformningen av föreliggande studie krävs en omfattande utvidgning av det empiriska materialet, för att skapa den bakgrund som gör det möjligt att besvara studiens forskningsfråga, och motsvara dess syftesbeskrivning (Ljungar-Chapelon, 2008).

Under formuleringen av intervjufrågorna läste jag igenom mina annotationer för att på så vis få en förförståelse för vilka typer av komponenter som nyttjas och förekommer – i olika grad beroende på ålder och spelerfarenhet – i den moderna undervisningen för att uppnå en helhetsutveckling i pianospel.

3.3 Kvalitativ intervjustudie

Hermeneutiken utgör den teoretiska och metodologiska grunden för studien. Med en sådan undersökning försöker man komma åt något subjektivt. Det subjektiva är något som i princip inte enbart kan iakttas utan måste också förstås genom att man sätter sig in i människors situation. De två mest förekommande undersökningsmetoderna är naturalistisk observation och djupintervju. Det man undersöker är nödvändigtvis inte något man kan mäta, och resultatet är inte heller något som kan presenteras med numeriska värden (Hartman, 2004) vilket skiljer den från den kvantitativa metoden som exempelvis enkätundersökningar.

I studien används en kvalitativ metod vid intervjuföring. Valet är baserat på studiets syfte som handlar om att få en bredare och djupare insyn av pianopedagogers tankar och åsikter kring balansen mellan musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk hos elever i två olika åldersgrupper.

3.4 Genomförandet av intervjustudien

Denna del i kapitlet består av fyra delar som valet av informanter, etiska överväganden, förberedelser och genomförande för intervjuer och bearbetning av intervjudata.

3.4.1 Urval av informanter

Valet av informanter är avgörande för studiens utformning då den inverkar på resultatet såväl som på uppsatsens helhet. Genom att endast intervjua ett fåtal pianopedagoger, i detta fall mina tidigare praktikhandledare, finns möjlighet för djupgående och mer omsorgsfulla diskussioner. Urvalsprincipen ligger i att välja homogena fall – informanterna tillhör samma yrkesgrupp, är verksamma vid liknande arbetsmiljöer och undervisar på musik- och kulturskolan. En synonym för detta är minimering. Detta görs i fall då man är ute efter att bättre förstå en särskild uppfattning. Alltså genom att undersöka en liten homogen grupp pianopedagoger grundligt, kan man försöka förstå hur de ser på sig själva och sin situation (Hartman, 2004).

I undersökningen kommer tre pianopedagoger som utbildats vid landets musikhögskolor och är anställda vid en musik- eller kulturskola att genomgå en intervju. De valda informanterna arbetar i olika städer av skiftande storlek i Skåne för att återspegla olika arbets- samt undervisningsvillkor. Valet av informanter är oberoende av ålder och kön då pretentionen huvudsakligen låg i att informanterna hade undervisat i piano under ett flertal år. Detta på grund av att man bör, efter många år inom yrket, ha tillräckligt med erfarenhet för att bilda sin egen undervisningsmetod samt betraktelsesätt av pianopedagogiken.

Pedagogerna som ligger i centrum för undersökningen har under mina IE-år varit handledare då jag praktiserat vid olika musik- och kulturskolor. På så vis är jag bekant med dem sedan tidigare, något som enligt min uppfattning bidrog till mer uppriktiga och berikande intervjuer.

3.4.2 Etiska överväganden

Intervjustudien följer individskyddskravet som Vetenskapsrådet behandlade i skriften *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning* (1990). Jag har därför underrättat informanterna kring villkoren och syftet med studien samt syftet med deras deltagande. Undersökningen är frivillig och om så önskas bevaras anonymiteten. Uppgifterna som ansamlas brukas endast inom studien.

Dessa beslut är utgångspunkter för intervjuundersökningen emellertid har informanterna givit sitt medtycke till att ange information så som namn, utbildning och arbetsplats i studien.

3.4.3 Förberedelser och genomförande

När jag läste igenom min loggbok från IE-utbildningens praktiktid, fann jag tre pianopedagoger vilka mötte de anspråk som gjordes mot informanterna (se 3.3.1). Jag ringde därför pedagogerna och berättade om undersökningen samt talade om min önskan om icke anonymitet vid publicering. En intervjuguide (se Bilaga 1) förbereddes i skriftlig form inför intervjuerna och motsvarar i andra ord forskningshuvudfrågan samt delfrågorna som är i centrum för studien (se 1.2).

De nedanstående tjugo punkterna ingår i intervjuguiden (se Bilaga 1) och är exempel på nödvändiga komponenter för helhetsutveckling i pianospel. Dessa gavs ut med syftet att fungera som ett stöd åt informanterna för att underlätta deras resonering under intervjun.

1. Ergonomi
2. Instrumentkunskap t.ex. pianots/flygelns funktion
3. Rytmövning, rytmik, musiklektion
4. Val av repertoar
5. Notläsning
6. Pedalisering
7. Fingersättning
8. Gehörsövning – att sjunga, att lyssna, att skriva och att memorera
9. Interpretation
10. Musik- och instrument historia
11. Improvisation
12. Prima vista-övning
13. Samspel med andra t.ex. pianoduett och/eller ensemblespel
14. Musikteori
15. Hemläxstöd/råd
16. Att använda bild, konst och/eller språk
17. Uppspelning, konsertverksamhet och/eller tävling
18. Kommunikation t.ex. samtal och kroppskommunikation
19. Att spela utantill
20. Övrigt

Informanterna fick välja tid och plats för individuell intervju. Intervjufrågorna skrevs ut i pappersformat och användes vid intervjun för att ha en mall att falla tillbaka på om diskussionsämnet skulle förglömmas. Före intervjun delgavs informanterna än en gång om studiets syfte, innehåll och etiska överväganden samt syftet med deras deltagande. Jag

meddelade även informanterna om att inspelningarna enbart skulle användas för examensarbetets skull. Intervjuerna tog plats på respektive informants arbetsplats. Ljudupptagningen skedde via en GoGear ViBE MP3 varefter inspelningarna transkriberades till skrift på dator.

3.4.4 Bearbetning

Bearbetningen påbörjas vid transkriptionen då en form av information omvandlas till en annan (Kvale, 2009). Datamaterial i sig utgör ingen teori utan är en omfattande mängd anteckningar så som nedskrivningar av intervju. Dessa måste analyseras för att man skall kunna gå vidare. Först reduceras, organiseras och kategoriseras materialet vilket kallas kodning och görs i två steg (Hartman, 2004):

1. Genom att finna de begrepp i textmassan som man finner intressanta samt besvarar forskningsfrågorna för studien. Under textläsningen kan man då leta efter begrepp som ger uttryck åt en situation som den intervjuade beskriver. I texten finns naturligtvis ett stort antal sådana begrepp.
2. Genom att finna kategorier som senare hjälper oss att tolka och förstå de företeelser vi är intresserade av. När man funnit de begrepp man är ute efter, skall dessa kategoriseras. Att kategorisera innebär att man klassificerar dem, det vill säga att man för samman de begrepp som handlar om samma sak. Genom att samla ihop uttryck bildas kategorier där alla uttryck återspeglar den intervjuades syn på den kommande tiden och kan vara användbara nyckelord vid sammanfattning av studien (Hartman, 2004, s.287-288). När kategorierna väl är skapade, är det dags för själva tolkningen som bygger på hermeneutiken (Se 2.2).

3.5 Reliabilitet och validitet

I vetenskapliga sammanhang är det viktigt att observationer uppfyller kraven på *pålitlighet* (reliabilitet) och *giltighet* (validitet). Pålitlighet har att göra med att man skall kunna göra samma intervjuer *upprepade gånger*, samt att andra skall kunna göra samma observationer. (Hartman, 2004, s.146).

Då endast tre intervjuer ägde rum kan reliabiliteten inte ses som särskilt hög eftersom det för trovärdighet krävs att fler undersökningar genomförts med liknande resultat.

Giltighet har att göra med hur *korrekt* observationen är, det vill säga hur väl den visar oss världen som den är. Problemet här är hur man skall undvika felkällor som underminerar giltigheten och hur man kan bedöma giltigheten i olika situationer (Hartman, 2004, s.146).

Undersökningen kan inte med säkerhet återspegla verkligheten och i denna studie ger den inte mer än en infallsvinkel på ämnet elevernas helhetsutveckling i pianospel. Våra mänskliga egenskaper, engagemang och känslomässiga situationer kan medföra varierande svar och endast genom att öka antalet observationer samt använda oss av olika metoder kan giltigheten tillta.

3.5.1 Intervjuundersökningens reliabilitet

Komponentexemplen som tillhörde intervjuguiden kan ha, istället för att hjälpa informanterna under intervjun, hämmat eller oavsiktligen manipulerat deras svar. Under intervjun uppmanades informanterna även till att delge andra komponenter samt tankar och åsikter kring helhetsutveckling i pianospel. Enligt min uppfattning har punkterna i en positiv bemärkelse bidragit för de intervjuade och med informanternas rika erfarenhet som grund anser jag att deras svar på intervjufrågorna varit självständiga. Emellertid kan det styrkas att det hade varit till reliabilitetens fördel om informanterna först hade förfrågats om egna förslag på nödvändiga komponenter och sedan fått intervjuguiden att falla tillbaka på. Jag kan omedvetet ha påverkat informanterna och därmed studiens reliabilitet då jag låtit punkterna anföra min egen förförståelse om vilka komponenter som är nödvändiga. Syftet med att ge förslag på komponenter var att underlätta intervjusituationen för pianopedagogerna. Dock om jag i framtida undersökningar skall genomföra liknande intervjuer vill jag ge informanterna ett större svarsutrymme och inte ålägga mina tankar och idéer från början.

4. Resultat

I första delen av kapitel fyra redovisas intervjustudiens resultat. Den andra delen omfattar resultatet av pedagogernas intervjuundersökning. Den tredje delen är en sammanfattning av resultatet.

4.1 Bakgrund till intervjustudiens resultat

Det är viktigt att presentera omständigheterna kring intervjustudien då detta bidrar till att förstå själva undersökningsprocessen.

4.1.1 Förarbetets resultat

När de tre pianopedagogerna kontaktades per telefon klargjordes syftet med studien och informanterna tillfrågades om de i publiceringen av essän önskade fingerat namn. Då ingen sådan begäran gjordes är informanterna autonoma i denna studie. Därefter träffade jag pedagogerna för att på tu man hand förklara detaljerna kring examensarbetet. De frågorna i intervjuguiden (se Bilaga 1) tilldelades i skriftlig form så att pedagogerna hade frågorna framför sig under tiden som jag ställde de muntligt. På så vis bibehölls den röda tråden under intervjun utan större avbrott i samtalet.

4.1.2 Informanterna

Valet av informanter gjordes utifrån kravet att de verkar i olika kommuner samt att de undervisat i piano under många år på musik- och kulturskolan (se 3.3.1). Även om pedagogerna är kvalificerade enligt de förutbestämda kraven är deras tidigare utbildning, musikverksamhet och erfarenhet som pianopedagoger varierande, något som har gett en skiftning av perspektiv och åsikter i intervjun.

De tre informanterna har i studien uppgett sina namn samt namnet på deras respektive arbetsplatser. Varje intervju inleddes med en kortfattad profil av varje informant.

- Ulla Falkenström, Kulturskolan Lund (Intervju genomförd 2012-04-03).
Har gått musiker- och musiklärarutbildningen vid Musikhögskolan i Göteborg samt en diplomutbildning i Det Kongelige Danske Musikkonservatorium i Köpenhamn varpå hon studerade i solistkursen under två års tid. Ytterligare vidareutbildade hon sig i

samtliga fem Suzuki-pedagogsnivåer och undervisar därför i piano även med denna metodik. Falkenström har arbetat på Kulturskolan Lund sedan 1988.

- Anna-Lisa Hedgårds, Malmö Kulturskola (Intervju genomförd 2012-03-27).
Gick den gamla pedagogutbildningen vid Musikhögskolan i Malmö och har sedan examen undervisat elever – från nybörjare till gymnasieelever inom det estetiska programmet - pianospel. Hon har tidigare varit anställd vid en musik- och kulturskola i Växjö men har sedan 2004 arbetat på Malmö Kulturskola.
- Eva Lundgren, Kulturskolan Hässleholm (Intervju genomförd 2012-03-27).
Är utbildad vid Musikhögskolan i Malmö samt Sibelius-Akademien i Helsingfors. Har pianopedagogutbildning med klassisk piano-inriktning (numera Gy-utbildning) och undervisar därför framförallt i klassisk piano men också i ackordspel på Kulturskolan Hässleholm sedan 1988. Hon är dessutom pianolärare på Sundsgårdens folkhögskola i Helsingborg samt piano- och pianometodlärare vid Musikhögskolan i Malmö.

4.2 Resultat av pedagogernas intervjuundersökning

I detta delkapitel presenteras intervjuresultatet. Dessa är indelade i sju delar och redovisar bearbetningen av det insamlade datamaterialet.

4.2.1 Läraren som musikalisk förebild

De tre informanterna ansåg att alla ovanstående komponenter är nödvändiga för elevens helhetsutveckling i pianospel, därtill bidrog de även med egna tankar och reflektioner kring ämnet. Lundgren menade att den viktigaste komponenten är läraren då denna fungerar som en musikalisk förebild för eleven:

Jag tycker att det viktigaste är läraren. Den viktigaste personen är läraren. Och den viktigaste egenskapen som läraren har är att man är en musikalisk förebild. Att man kan spela tillsammans, spela före. Spela och visa. Jag brukar säga att man ska vara musiken inom citationstecken. Att man är musiken.

Enligt Lundgren uppfattar eleven pianospelets ergonomi visuellt genom att betrakta lärarens kroppsrörelser. Eleven lär sig genom att lyssna på lärarens klangfulla pianomusik och se vilka tangenter denne använder och på så vis stimuleras även hörsförmågan. Att spela tillsammans är ett sätt att känna spelglädje med en annan samtidigt som det utvecklar elevens hörsförmåga i polyfoni.

4.2.2 Imitation för ergonomi, härmövningar, klangbildning och improvisation

Hedgårds och Falkenström hävdar att ergonomi är viktigt oavsett spelnivå. Hedgårds nämnde att sitt- och handställningen är av ytterst stor vikt redan hos nybörjaren. Falkenström sade att rak rygg, rätt stolhöjd och för småbarn användning av fotpall är essentiellt för ergonomin. Pianisters ergonomi innefattar inte bara kroppsställningen utan även fysisk balans mellan kroppen, pianot och stolen.

Hedgårds säger att härmövningar är nyttiga för eleven då det inspirerar visuellt samt auditivt. Eleven som får imitera läraren vågar många gånger att mentalt utmana sig själv. Detta kommer till användning vid övning i klangbildning då eleven får en chans att förverkliga sin egen estetiska idé per improvisation – något som i sin tur gör att förståelsen för skillnader i dynamik och rytm samt uttrycket av känslor i musiken ökar.

Även inom Suzuki-metoden är gehörsövning, improvisation och samspel viktigt menar Falkenström. En stor skillnad mellan Lundgrens och Hedgårds pedagogiska tankar är prioriteringen av improvisation. Lundgren säger:

Jag är inte improvisationsmässig... Jag har aldrig trivts i den situationen. Alltid känt mig obekväm... Jag vill ju inte att mina elever ska känna sig som jag har känt mig. Att vara obekväm inför att improvisera. Så jag försöker att ha momenten i min undervisning... På speciellt ett lekfullt sätt när de är små. Så att man kan leka fram klanger och så...

Hedgårds säger:

Mycket härmövningar, mycket improvisation, mycket uttryck. [...] För gör man mycket improvisationsövningar och härmövningar och sånt så övar de upp örat och då hankar notläsning, rytm-läsning och rytm-skrivning efter så det är en viktig bit i början.

För Hedgårds ligger improvisation högt på prioriteringslistan medan Lundgren menar att det finns andra preferenser. Hedgårds föreslår att man i grupp gör improvisationsövningar vilket introducerar eleverna till musikskapandet. Många gånger bidrar gruppandan även till uppmuntring av kreativitet och djärvhet inom pianospelet.

4.2.3 Pedagogers innovativitet

Hedgårds betonar i intervjun inte bara elevens progression utan också behovet av utveckling med nya metodiska idéer hos pedagogen – att lärarens nyfikenhet och nytänkande inom pianoundervisning bidrar till framsteg hos eleven:

Alla de komponenterna måste finnas med i varje lektion. Förutom det så kommer vi till ensemble. Och sen så tycker jag att man som lärare ska göra det roligt för sig själv. Så det gäller att hitta på nya saker hela tiden. Det är ju dödande om vi som jag sa innan, låter de komma in, spela upp sin läxa och låter de gå. Och så håller man på så. Efter två veckor är vi ju så trötta på vårt arbete. Så det är inte bara för elevernas välbefinnande utan för vårt också. Det finns ju olika sätt att göra det på, men det är ju mycket jobb.

Hedgårds betonar vikten av pianopedagogens idériakedom och entusiasm i arbetslivet. Hon antyder att pedagogens inställning till arbetet påverkar elevens pianospelsutveckling.

4.2.4 Pianoundervisningens tidsaspekt

Samtliga informanter delar åsikten kring att behovet av utökad lektionstid är stor och både Lundgren och Falkenström berättar att tiden är en avgörande faktor för elevernas utveckling i pianospel på musik- och kulturskolan. Falkenström talar om att:

För att få eleverna att lära sig både teknisk kunskap och musikaliskt uttryck så är det tid man behöver. För får eleverna mer tid på lektionerna då lär de sig otroligt mycket och blir enormt duktiga.

Det största problemet anser Falkenström är att hon får in allt fler elever på sitt schema. Kulturskolan Lund eftersträvar att en trettiominuterslång lektion delas på två elever istället för att ha en individuell samt en grupplektion per vecka. Hedgårds säger att hon har sex nybörjarelever per gemensam sextiominuters lektion där de får fokusera på rytmik, improvisation, notläsning och härmövningar. Hedgårds själv anser att det fungerar bra för elever på de lägre nivåerna dock är det ingen permanent lösning för ständigt avancerande elever då lektionsinnehållet blir allt mer invecklat. På Kulturskolan Hässleholm är också tidsavsaknaden problematisk inte minst bland nybörjarna. Där är de två elever på tjugo minuter eller tre delat på trettio minuter under det första året enligt Lundgren. Hon uttrycker att nybörjarna, specifikt de yngre barnen bör få en bra start i pianospel med tillfredsställande pianolektionstider.

Resultaten visar att lektionstidsbristen är det som främst leder till svårigheter i att uppnå en helhetsutveckling i pianospel hos elever på de tre olika kulturskolorna i nuläget. Inom den begränsade tiden satsar Falkenström på att undervisa i piano genom att använda lekfulla material så som notkort för notläsning och förståelse för tangentslägen. Falkenström hävdar att behovet av mer pianolektionstid är stor på musik- och kulturskolan men just därför är det också viktigt att eleven tar sig tid för pianoövning hemma. Med hennes tidigare erfarenheter som bakgrund anser hon att elever bör öva 20 minuter dagligen för märkbara resultat.

Hedgårds talar om att en del av hennes elever tillhör hushåll vilka inte har ekonomin att införskaffa ett tangentinstrument. Detta uttrycker hon som en svår situation där läraren inte har någon påverkan. För att kompensera för bristen av läxövning som uppstår hos dessa elever får Hedgårds avlägga större tidsperioder åt en repertoar än tilltänkt. Alltså, något som skulle kunna inläras under en kortare tid sker istället under ett längre tidsförlopp menar Hedgårds.

4.2.5 Musikalisk och mänsklig kommunikation

Alla tre pianopedagoger anser att musikalisk kommunikation är en nödvändig komponent. Falkenström berättar att en kort fras exempelvis kan ersättas av ett ord och på så vis får eleven öva i betoning och rytm genom analys av orden som anges:

Man kan placera ord till exempel ”nyckelpiga” på fyra sextondelar och man kan ha ”örhänge” på en åttondel och två sextondelar.

Lundgren anser att samspel med pianolärare och andra elever i ensemble är fördelaktigt för att utveckla musikaliteten hos elever. Hon uttrycker i intervjun sin besvikelse över att pianister inte kan delta i orkester eller ensemble på musik- och kulturskolan så som blås- och stråkinstrumentseleverna. Även Hedgårds och Falkenström påpekar detta. Hedgårds berättar att grupplektioner för med sig både musikalisk- och mänsklig kommunikation. En elev spelar några ackord medan en annan improviserar genom att lyssna på de ackorden. De övriga eleverna i gruppen försöker att under tiden skriva ned noterna. Sedan rättar alla tillsammans med pedagogen. Eleverna lär sig G- och F-klav, noter, pauser, ton- och taktarter, tempobeteckningar och dynamik genom kommunikation.

Pedagogerna har uppvisat olika meningar gällande kommunikationen mellan lärare, eleven och dess föräldrar. Lundgren betraktar föräldrarnas roll som något varierande ibland beroende

på stadens storlek där musik- och kulturskolan är belägen. Hon understryker vikten av föräldrars stöd för sina barn och hur detta påverkar elevens pianospelsutveckling:

I en större stad eller universitetsstad så är det aktiva föräldrar som väljer med sina barn. På mindre orter kanske det bara råkar bli så, att man inte vet så mycket om... Det kanske inte har så mycket att göra med vilken stad eller så men man kan inte ta det för givet i alla fall.

Falkenström som är Suzuki-pedagog och arbetar i Lund är van vid att föräldrarna är närvarande vid varje pianolektion, eftersom det är en del av Suzuki-metoden i sig, att föräldrarna följer barnets utveckling i musicerandet. Hedgårds som arbetar i Malmö har en annan uppfattning om relationen mellan pedagog och elev:

En del föräldrar träffar jag inte alls. En del föräldrar bryr sig inte om de övar eller så... Kontakten och kommunikationen med eleven är jätteviktig. Får du inte kontakt med eleven kan du inte lära den att spela. Eller det går kanske men det är svårt... Men om du börjar med dem i sju års ålder och har dem till och med gymnasiet då får du automatiskt kontakt, ibland träffar du dem oftare än vad föräldrarna gör. Så då får man väldigt god kontakt och man lär känna alla. Alla är olika. Men målet är att de ska bli så bra som möjligt. [...] Det är jätteviktigt att vi lär dem på ett lekfullt sätt och med bra kontakt. Kontakt är jätteviktigt för att man ska få dem att fortsätta spela.

Hedsgårds anser att detta inte är en helt ovanlig situation i en multinationell stad som Malmö där många barn och ungdomar lever och verkar under olika omständigheter. De tre pedagogerna har gett intrycket av att god musikalisk och mänsklig kommunikation påverkar elevens utveckling i pianospel.

4.2.6 Lärandets utvecklingsfas: Nybörjare

Pedagogerna har en gemensam uppfattning – att alla de nämnda komponenterna är väsentliga för en helhetsutveckling i pianospel hos nybörjare. Därtill också att läraren är en musikalisk förebild samt utvecklar sin pedagogikmetod och att mer tid ges för pianolektioner på musik- och kulturskolan. Komponenterna gäller för såväl nybörjare som elever på mer avancerad nivå, den egentliga differensen ligger i kvalitetskraven som eleverna ställs inför menar informanterna.

Lundgren anser att det handlar om resursbrist när två elever tillsammans måste dela på en tjugominuters lång lektion eller tre elever delar på trettio minuter. Problematik uppstår då hennes pedagogik grundar sig i att man huvudsakligen, redan på det tidigaste stadiet, lägger ett stadigt underlag för det framtida pianospellet som väntar nybörjaren. Såväl Lundgren som

Falkenström anser att det är betydligt lättare att undervisa en nybörjare i ung ålder med tanke på att eleverna många gånger fortfarande har en fysisk samt tankemässig formbarhet vilket förenklar inlärningsprocessen. Falkenström beskriver:

När eleven går i ettan till sexan ungefär så går det ju ganska lätt. Men när de är i högstadiet, det är ju en känslig ålder när det händer så mycket i kroppen på dem och puberteten är ju det svåraste. Där kan man märka ibland att de får en liten svacka om de ska fortsätta och sådär. Men kan man bara behålla dem över den perioden till gymnasiet så brukar de ju vara väldigt intresserade.

Hedgårds talar om försiktigheten hon åtar sig när en äldre nybörjare gör sig bekant med pianospelet. En enkel repertoar som exempelvis en barnvisa är oftast ostimulerande för eleven. Falkenström säger att valet av repertoar för nybörjare kan vara känsligt och ibland även avgörande för elevens engagemang. Därmed ligger det i pedagogens ansvar att leta fram intressant repertoar som livar upp nyfikenheten.

Då Suzuki-metoden är baserad på en stor involvering från föräldrarnas sida upplever Falkenström att relationen mellan pedagogen och elevens föräldrar är viktig. Hedgårds satsar framförallt på relationen som hon har till sina elever på Malmö Kulturskola. Lundgren säger att det är idealiskt att nybörjare får stöd av sina föräldrar. Därför försöker hon att aktivt ta kontakt med föräldrarna även om responsen skiljer sig avsevärt beroende på föräldrarnas karaktärer samt föreställning av vad pianolektioner innebär.

4.2.7 Lärandets utvecklingsfas: Elever på andra nivåer

Pedagogerna delar även åsikten om att komponenterna är likvärdiga också för elever som befinner sig på andra nivåer. Målen som sätts inom varje komponent blir dock mer avancerade jämfört med nybörjaren och måste därtill anpassas efter varje elev.

Lundgren anser att mer lektionstid bör ges för elever på andra nivåer med hänsyn till deras ökade repertoarlängd och då spelnivån tilltar, krävs mer tid för att kunna ha djupgående och betydelsefulla lektioner. Falkenström och Hedgårds säger att det är angelägnare att man i takt med elevernas växande pianoteknik, inför musikteori som går ihop med exempelvis skalaövningar i olika tonarter och ackordövningar med olika omvändningar. Hedgårds finner att det är först då eleverna når dessa nivåer som man kan börja med pedalisering eftersom nybörjare många gånger har fullt upp med att läsa noter och använda rätt tangenter.

Falkenström anmärker att puberteten är en utmanande period när det kommer till val av repertoar och kommunikation med eleverna. Hon berättar att den klassiska musiken står i centrum för Suzuki-metoden men tillägger att andra genrer bör ingå i undervisningen om detta medför ett utökat intresse hos tonårseleven:

Så man får försöka lotsa dem över de där svåra åren och hitta stycken som verkligen stimulerar dem. Om de spelar lite populära saker och lite filmmusik... Om det bär dem fram till Chopin så är det ju värt det.

Hedgårds säger att det är viktigt att acceptera elevens önskemål av repertoar oavsett genre. Det mest angelägna i lektionssituationen är att eleven är självständig samt har en egen vilja, något som inte har sin rot i ålder eller spelerfarenhet.

4.3 Sammanfattning av resultatet

Konklusionen av intervjuerna är att mänsklig och musikalisk kommunikation mellan pianopedagogen och eleverna (samt i vissa fall deras föräldrar) är en betydande förutsättning för helhetsutvecklingen i pianospel. En lämplig tidslängd på pianolektionerna är ett baskrav för att läraren skall kunna undervisa i de nödvändiga komponenterna vilka kan anpassas och fokuseras på mer eller mindre beroende på elevens individuella förmåga. Undervisningen sker genom att pedagogen visar och spelar piano för eleven som sedan får upprepa det läraren instruerat. Den huvudsakliga uppgiften som pianopedagogen har är att vara ett musikaliskt föredöme vilket bland annat kan framläggas genom kommunikativitet. Genom att eleven får se, lyssna och härma lärarens pianospel kan denne reflektera över spelet och repetera på egen hand fram tills kommande lektion som då får en större och nyttigare innebörd under förutsättningen att lämpligt med tid ges.

Trots att pianolektionerna på musik- och kulturskolorna är under tidspress, aspirerar pianopedagogerna till att med egna metodiska idéer skapa innehållsrika och kreativa lektionsformer för att uppnå förverkligandet av de nödvändiga komponenterna. Pedagogerna verkar genom att stödja eleverna i processen för ett balanserat musikaliskt uttryck och hantverksmässigt pianospel. Informanterna understryker att tidsbristen på musik- och kulturskolorna är ett hinder för ytterligare framsteg hos eleverna.

Falkenström, Hedgårds och Lundgren anser att undervisningen på musik- och kulturskolan har en tendens att bli rutinmässig och att det inte minst därför är viktigt att ständigt utveckla utbildningsmetoderna genom att analysera och aktivt göra vitala förändringar. Detta inte bara för elevens skull utan också för pedagogens. Pedagogerna arbetar strategiskt inom de givna arbetsvillkoren för att eleverna skall kunna nå en helhetsutveckling i pianospel.

5. Diskussion

I detta avslutande kapitel diskuteras resultatet av intervjuundersökningen. I den första delen resoneras resultatet i förhållande till helhetsutveckling varefter det pianistiska lärandet diskuteras i den andra delen. I den tredje delen diskuteras resultatets pålitlighet ur ett hermeneutiskt perspektiv. Visioner för vidare forskning tas slutligen upp i den fjärde delen.

5.1 Helhetsutveckling: musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk

När inlärning görs sker detta vanligen genom imitation. Exempelvis lär sig småbarn sitt modersmål genom att lyssna och härma. Intervjuresultaten visar att barn och ungdomar, såväl nybörjare som elever på andra nivåer, lär sig pianospel genom imitation – eleven lyssnar på pedagogens spel eller ser pedagogens ergonomi och försöker härma det den uppfattar och spela själv. Men är detta det lämpligaste tillvägagångssättet för att barn och ungdomar skall uppnå en balans mellan musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk?

5.1.1 En musikalisk förebild för elever

Lundgren säger att läraren är en musikalisk förebild för sina elever (se 4.2.1). Eleven försöker imitera lärarens spel för att avklara de nödvändiga komponenterna som pianospellet kräver. Oftast respekterar eleven sin pianopedagog och strävar efter att kunna spela som sin lärare. Detta medför ett ansvar hos pedagogen – att kunna visa och spela en repertoar med musikalisk och hantverkmässig kvalitet. Många amatörlyssnare blir mer tillfreds av att pedagogen spelar en Beethoven-sonat skralt än att pedagogen spelar en enkel barnvisa utmärkt, vilket innebär att läraren befinner sig i en position där spelnivå och konstnärlighet konstant sätts på prov. I en föredömlig utbildningsmiljö kan eleven lyssna på levande musik som spelas av pedagogen och på så sätt förbättra sin hörsförmåga samt öka förståelsen för musik som konstform.

Om pianopedagogen är en musikalisk förebild för sina elever så som Lundgren påpekar i intervjun, är det min åsikt – baserat på egna erfarenheter både som pianoelev och pianopedagog – att denne bör i en situation där eleven är mer begåvad och har bättre spelskicklighet än en själv, finna en annan pedagog som kan hjälpa eleven i sin musikaliska utveckling. En pianopedagog ensam är inte alltid tillräcklig för att eleven ska få ut så mycket som möjligt av sin musikaliska begåvning. Följaktligen är det av yttersta vikt att pedagogen har en god relation till andra pianopedagoger för att i en större krets kunna samarbeta och

överlämna eller erhålla elever så att de för sin talang får största möjliga kompensation för bästa möjliga musikaliska framtid.

5.1.2 De nödvändiga komponenterna

Resultatet visar att komponenterna som man arbetar med inte är beroende av pianospelets nivå. De tre pedagogerna är eniga om att ergonomi, härmövning, klangbildsövning och improvisation är primära komponenter – som många gånger interagerar – för att eleven skall uppnå en musikalisk samt hantverksmässig helhetsutveckling. Gemensamt har dessa fyra komponenter att de är praktiska, alltså utförs fysiskt och kan imiteras. Även då spelnivån blir avancerad sker ingen större förändring än att repertoarerna kräver ett skickligare pianistiskt hantverk och bredare kunskaper i musikteori. Min uppfattning är att praktiska övningar utgör en stor del av pianolektionerna än exempelvis interpretation eller musik- och repertoaranalys. Således är det min åsikt att vad/hur pedagogen spelar/gör något representerar verksamhetens undervisning.

Trots att många elever har möjligheten att observera vad och hur lärare gör och spelar, ligger min undran i om elever begriper eller ifrågasätter varför pedagogen gör eller spelar som den gör. Och hur ofta får pedagogen en chans att förklara orsakerna till hans eller hennes handlingar? Barn och ungdomar får sällan en logisk förklaring till angelägenheterna vare sig det är av pedagogen, föräldern eller andra vuxna. Visst kan elever lära sig av att härma sin pedagog men utan kunskaper om anledningen till agerandet är risken stor att eleven i framtiden, om den exempelvis får en ny pedagog, inte längre använder lärdomarna eftersom eleven i själva verket inte har förstått den underliggande innebörden av imitationen. Eleven skall inte behöva vara en levande kopia eller imitera sin lärare till fullo och därav bör det finnas utrymme för självständigt tänkande i undervisningen. Jag delar här Neuhaus åsikt beträffande pedagogens målsättning:

En av de viktigaste uppgifterna för en pedagog anser jag vara, att så snabbt och så grundligt som möjligt göra sig själv obehövlig, det vill säga att ge eleven möjlighet till självständigt tänkande och arbete, till den självkänedom och målmedvetenhet som man vanligtvis brukar beteckna som mognad (Neuhaus 1982, s.187).

Då även om Neuhaus begrundar pianoelever på professionell nivå så är tankesättet väsentligt likaså på den kommunala musik- och kulturskolan. Jag anser i egenskap av pianopedagog att

uppfostersmentaliteten inte skiljer sig eller skiljer sig endast ytterst lite beroende på spelnivå – det som är annorlunda är de konkreta mål varje elev har. Självständighet är en grund för vidareutveckling även efter tiden på musik- och kulturskolan. När eleven funderar och förstår orsakerna – oavsett vad det gäller – leder det till ett oberoende, som är ett tecken på och en förutsättning för ytterligare fruktsam utveckling.

Även Yamagishi talar om att eleven bör tänka självständigt samt med självaktning arbeta med repertoarer. Genom att ge eget musikaliskt uttryck stimuleras centrat för vilja, kreativitet, tänkande och val kan eleven uppleva musikalisk belåtenhet och erfara självrealisation som i sin tur är en byggsten i det personliga mognandet (se 2.3.2). Min tanke är att detta även är nödvändigt hos pedagogen i undervisningen – att man vill att eleven skall bli oberoende därtill tänker, är kreativ och gör gynnsamma val för elevens helhetsutveckling.

5.1.3 Lärandets två utvecklingsfraser: Nybörjare och elever på andra nivåer

Min undervisningserfarenhet i Sverige såväl som i Japan har gett mig intrycket av att en övervägande del av pianoeleverna slår på tangenterna i enlighet med noterna utan att ägna en tanke åt musikaliteten. På musik- och kulturskolan händer det många gånger att eleverna är så pass koncentrerade på att titta efter vilka toner som står i notbladen att de glömmet eller inte har utrymme att lyssna på klangen. Yamagishi menar att det finns tre element att ta hänsyn till i pianospel och att dessa utgör basen för största möjliga stimulans av frontalloben och till följd även musikaliskt välbefinnande samt helhetsutveckling (se 2.3):

- Pianospel med fokus på att sjunga musikaliskt och lyssna på egna klanger samtidigt som man har kontroll över fingertopparna.
- Notläsning med fokus på att läsa musikinhåll (musikalisk interpretation för nybörjare).
- Ergonomi – axel-, arm-, hand- och fingeravslappning samt användning och kontroll av fingertoppar genom att sjunga, lyssna på klang och tänka ut egen musik.

Kravet ställs på flertalet nödvändiga komponenter vilket är ense med informanternas uttalanden. Dessa ovanstående pedagogiska mål kan med fördel tillämpas på elever oberoende av ålder, spelnivå eller repertoar eftersom det omsider handlar om att kunna uttrycka sin egen musik. Således anser jag att dessa tre grundläggande element är erforderliga för

pianopedagogen att själv kunna realisera då det är min uppfattning att eleverna på musik- och kulturskolan fördjupar sig i pianospel genom att observera och imitera pedagogen.

När eleverna bli äldre och hamnar på allt mer avancerade nivåer ökar deras förståelse för olika termer inom musikteori. Jag har lagt märke till att många elever förstår och förklarar ordet ”staccato” alldeles utmärkt, dock kan de inte lika enkelt uttrycka staccato i pianospel. Jag förnekar inte att det är viktigt att barn och ungdomar begriper och kan behandla sådan kunskap då detta ger underlag för kunnande i framtiden, dock är det minst lika viktigt att man kan utföra samt förverkliga det man har kännedom om. Pianopedagogens uppgift blir då att hjälpa eleven under inlärningsprocessen vid varje lektionstillfälle för att denne skall kunna ernå stabilitet mellan musikförståelse och förverkligande i pianospel. Detta anser jag är en förutsättning för att uppnå balans mellan musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk.

5.1.4 Tidsaspekter och lärarens utveckling

Elevens framgångar skänker pianoläraren stor glädje. Det japanska ordet för *utbildning* är *kyoiku* som består av två ord – *kyo* (att lära) och *iku* (att utveckla). Hedgårds betonar vikten av att både lärare och elev utvecklas och att inläringen inte bara är en process för eleverna utan också för pedagogerna. Informanterna talar alla om att musikalisk såväl som mänsklig progression under pianolektionerna är nödvändigt för att eleven ska uppnå en helhetsutveckling i sitt pianospel. Frågor som uppstår är dock om det i arbetsschemat finns tid över för läraren att förbättra och förnya den egna pedagogiken och metoden? Visst går det att lära sig av sina elever men är detta verkligen tillräckligt för att rusta upp undervisningen på ett sätt som sedan blir till glädje för pianoeleven? Kommunen i sin roll som arbetsgivare bör därför vidta åtgärder för att bryta upp rutinmässigheten på arbetsplatsen. Detta kan göras genom att pedagogerna exempelvis får gå på intensivkurser, föreläsningar, mästareklasser eller konserter. Dock är dessa aktiviteter som mycket annat beroende av finansiella och tidsmässiga faktorer.

Med tanke på informanternas konstaterande gällande tidsknappheten som uppstår på musik- och kulturskolan är det min åsikt att denna problematik leder till att det är allt väsentligare att man fokuserar på att hålla god undervisningskvalitet. Man bör ej förglömma att mer tid inte nödvändigtvis betyder eller medför högre kvalitet. Som pianopedagog ligger mitt intresse huvudsakligen i hur man nyttjar lektionstillfällena och vad gör som lärare för att eleverna

skall få ut så mycket som möjligt från den kommunala musik- och kulturskolans pianoundervisning.

5.2 Det pianistiska lärandet hos elever

På dagens musik- och kulturskolor ges tillfällen för eleverna att lära sig om det musikaliska uttrycket av sina pedagoger enligt intervjuerna. När viljan att spela med musikaliskt uttryck väcks till liv hos eleven återstår det vitala förbättrandet av hantverket för att kunna uttrycka musikaliteten. Det är med andra ord nödvändigt att arbeta med båda delar för att eleven med hjälp av den egna kroppen skall kunna skapa musik- och klangbildning genom interpretation.

När jag var ung spelade jag enbart med pianistiskt hantverk. Eleverna på musik- och kulturskolorna å andra sidan känner musiken men kan inte alltid uttrycka den då det pianistiska hantverket är bristande. Både Neuhaus och Yamagishi säger att pianotekniken är en av de många komponenter essentiella för konstnärligt spel (se 2.3.1 och 2.3.2). Även de skickligaste och mest kända pianisterna måste öva med noggrannhet och koncentration för att lyckas ge uttryck åt artisteriet i pianospelet. Viljan att komplettera hantverket ligger delvis i mognandet av det egna musikaliska tänkandet och det är svårt att utveckla det ena utan att förbättra det andra.

Syftet med intervjustudien var att reflektera över hur det pianistiska lärandet hos pianoelever på musik- och kulturskolan bör utformas för att uppnå balansen mellan musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk. Med undersökningen som grund är det min uppfattning att det i nuläget på musik- och kulturskolan råder jämvikt i utbildningen mellan musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk. Pedagogerna är väl medvetna om att den ena inte kan evolvera utan den andra. Då underlag finns är det betydande för framtiden att man, när repertoaren blir större och mer avancerad, kan anpassa balansen till det bredare omfånget och att tid ges individuellt för att möjliggöra helhetsutveckling på en högre nivå.

Sammanfattningsvis utifrån intervjun verkar ett flertal komponenter vara nödvändiga för elevens helhetsutveckling. Vikten läggs på ergonomi, improvisation, härmövningar och klangbildning. Även den musikaliska och mänskliga relationen mellan lärare och elev – samt till viss mån föräldrar – sätts högt i värde utifrån informanternas delgivande. Min hypotes låg i att samspelet av olika komponenter som ergonomi, rytm- och sångkänsla, minnesförmåga, musikteori och musikhistoria, notläsning, interpretation, pedalisering och pianoteknik (se

1.1.1) är tillsammans i balans, vitalt för elevens helhetsutveckling. Vad som inte togs i åtanke i arbetshypotesen var betydelsen av en välutvecklad förbindelse mellan elev och pedagog. Min tolkning är att det är nödvändigt med ömsesidig kommunikation, därmed även gemensam respekt och förståelse, för utveckling – inte enbart hos eleven utan också hos läraren.

Under examensarbetets gång har min kännedom för pianolärarnas arbete på musik- och kulturskolan ökat. I mitt kommande arbete inom verksamheten skulle jag vilja belysa den ömsesidiga kommunikationen mellan lärare och elev, något som i denna studie framgått som essentiellt. I yrkeslivet vill jag satsa på elevernas såväl som den egna utvecklingen, mänskligt, socialt och musikaliskt.

5.3 Studiens implikation: En hermeneutisk syn på resultaten

Studiens resultat grundas i intervjuundersökningen, i vilken tre pianopedagoger verksamma på den kommunala musik- och kulturskolan, deltog. Jag genomförde intervjun i egenskap av pianopedagog från ett liknande arbetsfält med många års yrkeserfarenhet. I undersökningen anförtrodde de sig en del av sin livsvärld – i detta fall hur de i egenskap av pianolärare ser på pianoelevers helhetsutveckling på musik- och kulturskolan. Deras delgivande i form av transkribering har därefter genom min förförståelse och mina antaganden analyserats med intresse i innehållet av deras föreställningar. Med tolkning har jag försökt uttrycka tre pedagogers uppfattning genom att beskriva situationen de befinner sig i. Jag anser att min förståelse för situationen på musik- och kulturskolan har utökats och jag har efter intervjuerna fått en bättre föreställning av pianopedagogernas perspektiv. Denna nyfunna förståelse tror jag mig blir en förutsättning som kan vara brukbar i mitt arbete på musik- och kulturskolan.

5.4 Vidare forskning

Framtida undersökningar kan beröra pianoutbildningskvaliteten samt vilka åtgärder som skulle kunna införas för att utöka antalet pianoelever på musik- och kulturskolan. Hur arbetar man för att bibehålla eller förbättra kvaliteten på pianolektionerna? På vilket sätt gör man undervisningen aktuell för dagens barn och ungdomar? Undersökningen kan genomföras kvantitativt genom en datainsamlingsmetod som exempelvis enkäter vilka vidarebefordras till pianopedagoger samt ledningar hos samtliga musik- och kulturskolor.

Referenser

Akazawa, Ryouzou. (1981). *Musica nova - Sovieto no jidouongakugakkou*. Tokyo: Ongaku no tomo sha. [Musica nova – Musikskolan för barn i det forna Sovjet].

Hartman, Jan. (2004). *Vetenskapligt tänkande - Från kunskapsteori till metodteori*. Lund: Studentlitteratur AB.

Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur AB.

Ljungar-Chapelon, Anders. (2008). *Le respect de la tradition - Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö/Lunds universitet.

Neuhaus, Heinrich. (1982). *Om pianospelets konst*. Stockholm: Artis Edition.

Patel, Runa & Davidson, Bo. (1991/2003). *Forskningsmetodikens grunder – Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur AB.

Olsson, Bo Ingvar. (1994). *Det divergenta tänkandets plats i kommunala musikskolans instrumentalundervisning på låg- och mellanstadiet Del 1*. Göteborg: Musikhögskolan, Göteborgs universitet.

Sundin, Bertil. (1988). *Musiken i människan – om tradition och förnyelse inom det estetiska områdets pedagogik*. Stockholm: Natur och kultur.

Yamagishi, Reiko. (2009). *Atama de hiku piano – Kokoro de hyougensuru shudan*. Tokyo: Ongaku no tomo sha. [Förståndets pianospel – metoder för ett musikaliskt uttryck].

Webbsidor

Sveriges Musik- och Kulturskoleråd. (n.d.). *Den svenska musik- och kulturskolans bakgrund*. Hämtat 9 april 2012 från SMoK- Sveriges Musik- och Kulturskoleråd: <http://www.smok.se/om-smok>

Sveriges Musik- och Kulturskoleråd. (n.d.). *Nu startar Kulturskola 2030*. Hämtat 11 april 2012 från SMoK- Sveriges Musik- och Kulturskoleråd: <http://www.smok.se/nyheter/2012/03/nu-startar-kulturskola-2030>

Vetenskapsrådet. (n.d.). *Forskningsetiska principer inom humanistisk – samhällsvetenskaplig forskning.*

Hämtat 15 april 2012 från Vetenskapsrådet:
http://www.vr.se/download/18.287e63c12e07f2d5178000896/Tema_Grupprocesser2011_fina1.pdf

Bilagor

Bilaga 1: Intervjuguide med tema samt exempel på frågor

Exempel på nödvändiga komponenterna för en välbalanserad hantverkmässig- och musikaliskutveckling (gäller fråga 1 och 2):

1. Ergonomi
2. Instrumentkunskap t.ex. pianots/flygelns funktion
3. Rytmvövning, rytmik, musiklek
4. Val av repertoar
5. Notläsning
6. Pedalisering
7. Fingersättning
8. Gehörsövning – att sjunga, att lyssna, att skriva och att memorera
9. Interpretation
10. Musik- och instrument historia
11. Improvisation
12. Prima vista-övning
13. Samspel med andra t.ex. pianoduett och/eller ensemblespel
14. Musikteori
15. Hemläxstöd/råd
16. Att använda bild, konst och/eller språk
17. Uppspelning, konsertverksamhet och/eller tävling
18. Kommunikation t.ex. samtal och kroppskommunikation
19. Att spela utantill
20. Övrigt

Fråga 1: Vilka komponenter anser du är nödvändiga (för musikalitet samt hantverk) i pianospel för nybörjare? Varför?

Kan du ge exempel på komponenter utöver de listade som förekommer i din undervisning?

Fråga 2: Vilka komponenter anser du är nödvändiga (för musikalitet samt hantverk) i pianospel för andra nivåer med elever som har tagit lektioner i flera år? Varför?

Kan du ge exempel på komponenter utöver de listade som förekommer i din undervisning?

Fråga 3: Hur påverkar kommunikationen mellan dig, eleven samt föräldern elevens pianoutveckling?

Märker du av någon skillnad beroende på elevens ålder?

Fråga 4: Anser du att förutsättningarna som din musik- eller kulturskola finansierar är tillfredsställande för att eleven skall kunna utveckla sitt pianospel?

Fråga 5: Hur tycker du att man ska utforma det pianistiska lärandet på musik- och kulturskolan för att uppnå en balans mellan musikaliskt uttryck och pianistiskt hantverk?