



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE

Höstterminen 2012

Läroarbete i musik

Erik Lundahl & Kevin Hosford

Musikbranschens riskkapitalister

En fallstudie av en brittisk utbildningsinstitution inom rock- och pop-
genren

Handledare: Eva Sæther

Abstract

Lundahl, E & Hosford, K

Title: The music industry's venture capitalists

A case study on a British educational institution of rock- & popmusic

What is the aim and purpose of popular music in higher education?

The question above is one of many asked throughout the process of writing this paper. During a week we set out to try and answer it by conducting a case study research paper on The Institute of Contemporary Music Performance in London, England. Using focus group- interviews as our primary source of data collection, we presented ungrounded, provocative statements regarding the existence of popular music within the academic world to be able to harvest interesting thoughts and ideas that these discussions brought into light. The results of these discussions are presented in a fashion that mainly concludes the hardships of institutionalising popular music but also to an extent provide valid arguments for its existence within the academic world. In the concluding chapter we continue this discussion but also draw comparisons to our own context by marrying our background with the results presented.

Keywords: popular music, contemporary music, rock, higher education, the institute of contemporary music, pedagogy, methodology, informal learning, musicology, music education,

Sammanfattning

Lundahl, E & Hosford, K

Titel: Musikbranschens riskkapitalister

En fallstudie av en brittisk utbildningsinstitution inom rock- och popgenren

Vad är syftet och målen med populärmusik i högre utbildning?

Detta är en fråga som vi ställt oss under arbetes gång, en av många. Under en vecka i oktober reste vi till The Institute of Contemporary Music Performance i London för att genomföra en fallstudie utav skolan. Med fokusgrupper som intervjumetodik kastade vi ut en rad påståenden och frågor kring rock- och popmusikens existens inom universitetsvärlden för att sedan håva in intressanta tankar och idéer med oss hem. Under resultat presenterar vi dessa, med en efterföljande diskussion i nästa kapitel där vi ger vårt svenska perspektiv på hur det fungerar på The Institute of Contemporary Music Performance. I den teoretiska bakgrunden redogör vi för de centrala begrepp som vår studie förhåller sig till: formellt och informellt lärande, lärande inom populärmusik och legitimering av en genre.

Sökord: populärmusik, pop, rock, musik i högre utbildning, the institute of contemporary music, musikpedagogik, informellt lärande, musikundervisning

Innehållsförteckning

Inledning	1
Syfte	2
Teoretisk bakgrund	3
Definitioner av populärmusik	3
Formellt och informellt lärande	4
Popmusik och lärande	5
Pop och rockmusik i undervisning	6
Legitimering av en genre	10
Sammanfattning	11
Metod	12
Kommunikation	12
Fallstudier	13
Fokusgrupper	15
Informanter	17
Stimulus	19
Transkription	20
Analys	20
Etiska överväganden	21
Resultat	22
Citatet	22
Undervisningens innehåll	22

Formellt och informellt lärande	24
Kreativitet	25
Institutionaliseringen av genren.....	27
Repertoar	28
Legitimering av en genre	30
Resultatdiskussion	35
Undervisning och lärande	35
Syfte och mål med pop i högre utbildning.....	37
Slutord	39
Referenser	41

Inledning

Att vara student vid Musikhögskolan i Malmö har gett oss mycket, såväl musikaliskt som pedagogiskt. Vad vi också har fått gå igenom är Sveriges enda musikhögskolor med pop- och rockgenren som profil. När de första frågorna till detta arbete såddes var det just detta faktum som förbluffade oss, varför är vår skola den enda med rockprofil bland landets sex musikhögskolor? Statistiskt sett står pop- och rockgenren för över hälften av världens musikindustri, hur kommer det sig att genren inte är omfattningsvis mer representerad inom universitetsvärlden? Med dessa initiala frågor som bakgrund begav vi oss till Europas ”rockmecka”, London, och har där undersökt hur man ser på popens vara eller icke vara i högre utbildning. Trots genrens stora efterfrågan och mängden arbetstillfällen den erbjuder finns inga jobbgarantier. För en summa på cirka 60 000 kr per läsår, studerar den framtida brittiska musikerkarären vid denna och liknande institutioner landet över. Därför har vi valt att tillägna titeln på denna forskningsuppsats till dessa människor – musikbranschens riskkapitalister. Vi har gjort en fallstudie utav en av de ledande skolorna inom genren, The Institute of Contemporary Music Performance, härnäst kallad the Institute, där vi i fokusgrupper har diskuterat en rad frågor gällande våra forskningsfrågor.

I detta arbete beskriver vi hur vår undersökning har genomförts, vad för tidigare motsvarande forskning det finns inom ämnet, samt diskuterar ur ett svenskt perspektiv hur resonemang och åsikter på the Institute har legat till grund för våra resultat från vår vistelse på skolan.

Syfte

I detta arbete ämnar vi undersöka hur populärmusikens intåg på musikhögskolor har förändrat genrens legitimitet. Eftersom vi båda har gått på den enda musikhögskoleutbildningen med inriktning mot pop och rock i Sverige kommer vi att studera en liknande utbildning i Storbritannien, för att sedan kunna dra paralleller och jämföra med vår egen utbildning. Genom att undersöka en rad olika aspekter av undervisningen vill vi ta reda på vilka strategier och pedagogiska teorier som ligger till grund för undervisningens utformning, om/hur det har skett en kanonisering av repertoar och i förlängningen hur närvaron av genren i högre utbildningar har påverkat genrens legitimitet som utbildningsform.

Inledningsvis skulle vi göra en undersökning som omfattade flera länder men efter det första handledarmötet förkastades den initiala tanken om arbetets utformning. Tanken var då att titta på hur institutionaliseringen av genren utvecklats självständigt på isolerade institutioner. I stället bestämde vi i samråd med vår handledare att vi skulle göra en fallstudie av en skola i Storbritannien, då vi som studenter i Sverige redan har vissa kunskaper om hur det fungerar här.

Efterhand som vi kom fram till att det var en fallstudie vi skulle göra, fick vi omvärdera vad frågorna innebar. Vi tyckte dock inte formuleringen av frågorna behövde ändras utan enbart appliceringen av dem, det vill säga att vi ställer frågorna om skolan som är föremål för undersökningen.

Under arbetets gång har vi arbetat utifrån ett antal större forskningsfrågor:

Vad är syftet och målen med pop- och rockmusik i högre utbildning?

På vilket eller vilka sätt har institutionaliseringen av genren förändrat genrens legitimitet?

På vilket sätt har undervisningen och repertoaren påverkats av institutionaliseringen?

Teoretisk bakgrund

I kapitlet som följer kommer vi att redogöra för en del i sammanhanget väsentliga begrepp samt göra en kortare redogörelse för framväxten av populärmusikgenren inom skolväsendet. Vi kommer även att presentera en del av de argument för pop i högre musikutbildning som återfinns i tidigare forskning. Vi avslutar med en sammanfattning för att ge läsaren en överblick över detta kapitel.

Definitioner av populärmusik

Begreppet populärmusik används traditionellt som samlingsbegrepp för lättillgängliga former av musik. Ordet har under senaste hundra åren också blivit synonymt med musik avsedd för massproduktion. Populärmusik har även ofta ställts i kontrast till de två andra huvudgenrerna i västerländsk musik, klassisk- och folkmusik, där ordet populär getts en negativ innebörd syftande till en lägre musiksmak. Debatten har dock på senare år tagit nya riktningar ("Populärmusik", 2012, NE).

Frith (1996) menar att populärmusik innefattar all musik som inte är västerländsk konstmusik eller folkmusik. Han understryker mikrofonens roll som central för genren. Utan mikrofon hade det inte funnits någon förstärkning av sångröst eller instrument och framför allt inga inspelningar, alltså hade det inte funnits möjlighet att sälja och distribuera skivor. Det hade inte heller funnits möjlighet att göra storskaliga konserter. Båda är viktiga för populärmusikens spridning i världen. Det ryms dock andra aspekter än bara kommersialism inom genrebeteckningen. Rydlöv (2007) skriver så här: "Populärmusik ska i egenskap av underhållning förnöja och behaga, vara lättrorlig och inte uppröra eller ifrågasätta. Men det vi har kommit att kalla populärmusik rymmer också musik som utmanar, inbjuder till reflektion och omfattar komplexitet" (s. 12).

Ett exempel på detta är rock och rock 'n roll, där musiken stod i centrum för en ungdomskultur som genom att provocera, revolterade mot rådande samhällsstrukturer ("Rock", 2012, Encyclopedia Britannica). Även Bergman, Byström och Glover (2011) beskriver populärmusikens inflytande träffsäkert: "Populärmusikens distributionsnät och utbredda konsumtion ger den kraft att både spegla och forma sin samtid"(s.20). De ger exempel på David Hasselhoffs

översättning av den tyska 70-talshiten ”Auf der Strasse Nach Süden”, som 1989 kom att bli hiten ”I’ve been looking for freedom” och som, med sin då dagsaktuella refrängtext, fick stor betydelse för Väst- & Östtyskarna i deras enande som nation. Låten toppade listorna i Tyskland 1989.

Fiske (1989) presenterar en teori för att förklara detta närmare, där han påpekar att individen genom att använda populärkultur skaffar sig makt över sitt eget liv. Fiske (1989) myntar också ett begrepp, masskultur, som innebär produkter från underhållningsindustrin, och särskiljer detta från populärkultur. Produkten, eller masskulturen ges en ny betydelse när den tolkas av människan för att passa in i dennes kontext, det vill säga populärkultur. På så vis kan populärkulturen enligt Fiske (1989) rubba samhällets maktbalans, eftersom publiken, folket, är mer medvetna än man väntar. Olsson (1993) pekar också på hur det inom popmusik först och främst är mottagaren som gör konstverket och hänvisar till en tes av Marcel Duchamps. Han menar att kvalitet och uttryck är irrelevant och något helt och hållet subjektivt och konstverket skapas först när det tas emot, bra eller dåligt.

Formellt och informellt lärande

Folkestad (2006) beskriver formellt lärande som en lärarstyrd aktivitet, där läraren på förhand har planerat och strukturerat vilka moment som lektionen ska innehålla, för att sedan genomföra dessa. Informellt lärande beskriver han som något som inte är planerat i förväg utan det är själva aktiviteten som bestämmer tillvägagångssättet och där samarbetet mellan deltagarna är det som för processen vidare. Han skriver vidare att det ofta kallas självvalt eller frivilligt lärande, men påpekar sedan att lärande aldrig kan vara helt och hållet frivilligt eftersom det är något som sker oavsett om man vill eller inte.

Folkestad (2006) beskriver även en annan typ av lärande kallat *eduction* och hänvisar till en modell i Jorgensens (1997) bok *In Search for Music Education*. Detta beskrivs som en situation där det formella och informella lärandet möts. Det handlar om att läraren frambringar och utvecklar kunskaper som eleven kanske redan besitter. Eduction och informellt lärande i skolan kan sägas vara en förflyttning från utlärande till inlärande eller kanske till och med ömsesidigt lärande. Folkestad (2006) jämför läraren i denna situation med en trädgårdsmästare vars främsta uppgift är att skapa en miljö som uppmuntrar till lärande.

I musikundervisning är det en vanlig missuppfattning att klassisk musik anses som formellt lärande och populärmusik som informellt. I själva verket handlar det inte om genrer i den be-

märkelsen utan om hur lärandet går till och framförallt hur man förhåller sig till det. De olika typerna av lärande är inte heller två motpoler som aldrig möts utan i undervisningssammanhang överlappar de ofta varandra (Folkestad, 2006).

Popmusik och lärande

Det finns gott om uttalanden angående hur popmusiker lär sig spela, både vardagliga och fördomsfulla, såväl som vetenskapligt förankrade. Lucy Green (2001) lyfter ett intressant exempel i sin bok *How Popular Musicians Learn*: ”We teach classical music because it requires disciplined study. Expertise in pop, on the other hand, can be acquired by osmosis” (Roger Scruton, 1996, citerad i Green, 2001, s. 99).

Det Green (2001) väljer att föra en diskussion kring är inte att klassiska musiker lär sig genom disciplinerade studier, utan jämförelsen som påstår att detta inte är nödvändigt inom populärmusiken och kunskap här endast kan erövrats genom osmos (en sorts överföring genom närhet). Detta påstående indikerar med andra ord att disciplinerade studier av skalor, teknik osv kan vara helt irrelevant för en musiker inom genren, då denna konstform endast kan byggas på ett odefinierbart hantverk, något som är lika unikt som var och en av de människor som finns i vår värld.

I bokens kapitel *Learning to play popular music* (Green 2001), framgår det dock tydligt att 13 av 14 intervjuade professionella musiker i hennes undersökning någon gång hade tagit lektioner i musik. Antingen instrumentallektioner och/eller teorilektioner i såväl klassisk musik som populärmusik. Green sammanfattar detta på ett mycket träffsäkert sätt: ”...informal music learning practices and formal music education are not mutually exclusive, but learners often draw upon or encounter aspects of both” (s. 59).

En annan nämnvärd poäng i denna forskning är hur Green väljer att belysa elementet härmning, eller kopiering av beteenden. Det är allmänt känt att barn kopierar vuxnas och andra barns beteenden, men även också kopierar objekt i deras omgivning. I vårt fall är exemplet på objekt musiken, som barn och människor i allmänhet generellt och främst kommer i kontakt med via inspelningar och sändningar via hemmet, universitetet, skolan, fester och sociala sammanhang, på jobbet eller i butiker, för att nämna några exempel. Därigenom skapar intrycket från alla dessa olika kanaler individens bild av musiken som både medvetet och omedvetet skapar ett informellt lärande och i sin tur kan röra sig vidare in i formellt lärande.

Ett annat intressant citat från Green (2001), som bakgrund till denna del, är:

...rock musicians themselves, their fans and the journalists who write about them often operate within an 'ideology of authenticity', which includes the romantic assumption that their music is a natural outpouring of the soul involving no commercial interest, no artifice, no imitation of anyone else's music and no work on the part of the musician (s. 103)

Mot bakgrund av detta citat och de erfarenheter som framkommer av en handfull intervjuer i Greens bok kan man ställa sig frågan: pratar vi om popartister eller popmusiker? Det kan vara lätt att blanda ihop dessa yrkesgrupper, något som också kan vara värt att ha i åtanke när man diskuterar detta.

Pop och rockmusik i undervisning

Historiskt sett har musikundervisningen i skolan inte tagit mycket hänsyn till ämnets bredd eller att stimulera elevernas motivation. Musikämnet har haft en tendens att framförallt främja barn som haft instrumentalundervisning utanför skolan och fokuserat på klassisk musik och notläsning. Under det senaste halvsekle har musikämnet genomgått radikala förändringar för att öka motivationen till lärande och öppnat upp för nya genrer för att få fler elever att vilja delta. En lärarstyrd undervisning har samtidigt ersatts av mer elevstyrda förhållningssätt. För musikämnet har detta exempelvis inneburit en strävan att inkludera andra genrer än klassisk musik och att erkänna elevernas egen musiksmak genom att integrera det i undervisningen (Green, 2007).

I Malmö började Rydlöv (2007) under 80-talet undervisa sina högstadieelever i populärmusik. Tanken var att öka ämnets popularitet bland eleverna. Till en början möttes han av kritiska röster men i takt med att projektet etablerades vändes opinionen. Undervisningen genomsyrades av elevinflytande då de själva fick bestämma både repertoar och instrumentering. Man kan säga att han i sitt projekt tillämpade ett informellt lärande då det var elevernas samarbete som förde processen vidare och läraren tog ett steg tillbaka. Rydlöv (2007) menar att projektet var ett av de första av sitt slag och berättar vidare att det under 90-talet började etableras i liknande former på skolor runt om i landet. Musikundervisning som gick ut på att låta elever uttrycka sig fritt och främja engagemang och kreativitet var viktigare än att följa kursplaner. På de viset kringgick man ett problem som många andra musiklärare tidigare stötte på. När populärmusiken sedan fick genomslag på andra skolor gjordes det ofta kompromisser mellan den traditionella musikundervisningen och den nya för att kunna tillämpa kursplanen.

Inte minst efter att musikundervisningen i grundskolan enligt Rydlöv (2007) marginaliserades efter Lpo94.

Viktigt att påpeka är att grundpelarna för det som öppnade upp för andra genrer i musikundervisningen, i Sverige, lades i den kulturpolitiska debatten under 1970-talet. Den handlade om vad som får kallas kultur och vilken kultur medborgarna vill ha. Kulturrådet genomförde en utredning där vissa delar baserades på kritik gentemot de konstnärliga institutionernas arbetssätt. Den rådande opinionen var att det behövdes öppnare undervisningsformer samt att de politiska och sociala aspekterna av konstformen borde understrykas ytterligare. Rådet formulerade kulturpolitiska delmål, för att försäkra sig om att breddningen av kulturmiljön skulle få fäste runt om i landet.

OMUS 74 var en utredning som utfördes utefter dessa mål och blev således det som öppnade upp för en genrebredd i musikundervisningen. I utredningen myntades också begreppet *kreativitetspedagogik*, vilket innebar en förflyttning från en traditionell auktoritär lärarroll till handledare, där eleven sattes i fokus snarare än musiken eller konsten som förmedlades. Detta ledde i förlängningen till försök med en *Särskild ämnesutbildning i musik, SÄMUS*, på musik- och högskolorna runt om i landet. Utbildningen var den första av sitt slag och studenterna fick prova på genrer som rock, jazz och folkmusik. Grunderna till musiklejarutbildningarna i den form som de existerar idag lades med SÄMUS tillsammans med högskolereformen 1977 (Olsson, 1993).

Skolor i Storbritannien öppnade också upp för andra genrer i musikundervisningen, om än något senare. Dock skriver Green (2007) att även om de flesta sedan under 90-talet implementerade gehörsbaserade genrer som jazz och rock i instrumental och gruppundervisning utgick man fortfarande från en traditionell musikpedagogik. På grund av denna förlegade metodik utelämnade man de läroprocesser utanför skolan där aspirerande musiker inom pop och rock först och främst tillförskaffar sig sina kunskaper och kompetenser. Dessa informella läroprocesser skiljer sig ofta fundamentalt från det formella lärandet som traditionellt tillämpas i skolor. Närvaron av dessa genrer i skolform har allt som oftast varit en blek kopia av hur de praktiserats i det verkliga livet (Green, 2007).

Med ovanstående i åtanke ansåg Rydlöv (2007) att det fanns ett behov av att starta en musiklejarutbildning i pop- och rockmusik. Tillsammans med Leif Johansson startade de 1992 rocklinjen på musikhögskolan i Malmö. Det som öppnade upp för denna utbildning och nya genrer på musikhögskolan var det tidigare nämnda SÄMUS-projektet under 1970-talet. Ut-

bildningen stötte i sin barndom på skepsis och det ifrågasattes om en utbildning i populärmusik var tillräckligt konstnärlig för att inkluderas på en musikhögskola. När studenterna sedan var ute på praktik och efter avslutad utbildning, ute i arbetslivet, visade det sig att efterfrågan var stor på pedagoger med denna inriktning. De flesta studenterna kom från informella musikbakgrunder, så som garageband med inslag av formell musikundervisning som exempelvis instrumentalundervisning i kulturskola och sedan musikhögskolan. Undervisningen dessa nya musiklärare tillämpade präglades ofta av idéer och metoder med anknytning till det informella lärandet (Rydlöv, 2007).

Green (2007) drar däremot slutsatsen att när nya genrer etableras inom högre musikutbildningar, anpassas de till undervisningsnormen som råder och blir följaktligen mer eller mindre formaliserade. Schippers (2010) pekar också på att institutionaliseringen av nya genrer generellt sett innebär att de anpassas efter modellen för undervisning i västerländsk konstmusik för att passa in. Han skriver vidare att detta inte alltid är optimalt:

...those in charge of music transmission may dictate specific choices in music transmission to guarantee success in a new environment./.../choices may be conducive to avoid tensions with the new musical environments but may be less productive in relation to the key musical values of a particular tradition. Musicians might feel compelled to make concessions to an institutional mode of working, which as we have seen, may in itself be out-dated. (Schippers, 2010, s. 130)

För att minska gapet mellan skola och yrkesliv behöver utbildningar förändras i takt med samhället och musiken. Inte minst lärarna måste anpassa sig efter hur utbildning och yrkesliv förändras över tiden. Att vara en skicklig musiker anses ofta som den enskilt viktigaste ingrediensen för att lära ut, men för överförandet av musikalisk kunskap behöver fler kriterier uppnås. Att vara musiker innebär inte bara att kunna spela bra utan även i stor utsträckning att vara projektledare och att kunna använda affärsmässiga färdigheter samtidigt som man försöker behålla någon slags integritet och förhåller sig till lagstiftning och riktlinjer inom musikinstitutionen. Det borde finnas ett slags ansvar att utbilda musiker för yrkeslivet snarare än inom akademierna. Formell högre musikutbildning löser visserligen vissa problem men skapar samtidigt nya (Schippers, 2010).

Hellström (2004) pekar i sin undersökning mer specifikt på hur det ser ut inom populärmusikorienterade genrer på svenska musikhögskolor och skriver i sin resultatdiskussion följande:

Antagandet att färdighetsträning med ett föreskrivande undervisningssätt fortfarande dominerar på musikhögskolorna och att afroamerikanska genrens inträde ej heller nämnvärt ändrat undervisningsformerna inom institutionerna har stöd i tidigare forskning /.../ Olsson beskriver Sämusexperimentet bland annat utifrån begreppen traderingsideal och kreativt ideal, där det sist-

nämnda innebär att ett fritt skapande kopplat till individens egna uttryck uppmuntras. Dock blev traderingsidealet, som bygger på gamla konservatorietraditioner, efterhand det dominerande inslaget inom Sämus, och en ny repertoar behandlades på det sätt man var van vid. (Hellström, 2004, s. 70)

Detta bekräftar vad Green (2007) och Schippers (2010) beskriver, men sätter det i en svensk kontext. Hellström (2004) hänvisar till Gullberg (2000), som diskuterar svårigheten med att överföra lärande och kunskap från en kontext till en annan, och menar att förhållningssättet till olika genrer och musikkulturer inom högskolan måste fördjupas. Detta går också helt i linje med vad Green (2001) skriver om hur populärmusiker utanför institutionen generellt tillförskaffar sig sina kunskaper; genom informellt och ömsesidigt lärande. Inom afroamerikanska genrer har enligt Hellström (2004) det personliga uttrycket blivit lidande till förmån för de mer tekniska aspekter av musicerandet som prioriteras inom musikhögskolan. Anmärkningsvärt är även, enligt Green (2001), att lärare i populärmusik vid musikinstitutioner, trots informella musikbakgrunder, anpassar sin undervisning till den formella normen.

Internationellt sett är det fortfarande relativt ovanligt med musikhögskoleutbildningar i populärmusik och musikhögskolan i Malmö är den enda i Sverige med denna inriktning för instrumentalpedagoger. När det kommer till renodlade musikerutbildningar är det än mer ovanligt. I USA där grunderna till dagens populärmusik lades är den nästan helt och hållet utesluten från de högre musikutbildningarna. Berklee College of Music i Boston, som visserligen är en av de världsledande skolorna inom populärmusik, skulle kunna anses som undantaget som bekräftar regeln. Dock kan man se att det världen över etableras fler utbildningar med denna genreinriktning. I Storbritannien har det framförallt under de senaste 20 åren startat flera populärmusikutbildningar med examensrättigheter runt om i landet (Smith, 2011).

Ett problem för populärmusik i högre utbildning är att det konstant måste skapas snarare än konserveras. Detta gör det svårt att utforma undervisningen utefter den klassiska konservatoriemodellen, där bevarandet av repertoar och kulturhistoria ses som högsta prioritet. Högre utbildning fungerar utmärkt när det handlar om att kanonisera kunskap, filtrera det och vidarebefordra det. Däremot finns det stora problem när man ska undervisa om det som händer just nu, vad som är inne, vilket gör populärmusikstudier svårt att anpassa efter musikhögskolornas undervisningsnormer. Det finns också anledning att fundera över om det är tekniska instrumentalkunskaper, virtuositet eller kreativitet och flexibilitet som är de viktigaste kunskaperna att besitta som populärmusiker (Smith, 2011).

Legitimering av en genre

Musik och konst har inte sällan problem med att legitimera sig som relevant för statliga verk och utbildningsinstitutioner. Smith (2011) konstaterar att det finns en global debatt vad gäller effektiviteten i utbildning som syftar till konstnärliga färdigheter. Detta inte minst inom utbildningar i populärmusik. Smith (2011) skriver vidare att detta kan bero på att de flesta utbildningarna inom området finns på mindre, privata skolor som står utanför det traditionella utbildningssystemet i Storbritannien. En annan förklaring är att akademiskulturen på många sätt kontrasterar och har svårt att tillämpa de exponenter, exempelvis informellt lärande, som är grundläggande för musikerutbildningar inom populärmusik, vilket gör det svårt att mäta färdigheter i akademiska titlar. Smith (2011) menar också att få en Grammy skulle kunna jämföras med en hög akademisk titel i populärmusik.

Ett starkt argument för att populärmusik ska finnas inom högre utbildningar är det faktum att exporten av popmusik är en stor del av många i-länders BNP, inte minst Storbritannien och Sverige. Det borde alltså finnas ett ekonomiskt vinstintresse i att utbilda yrkesmusiker inom detta fält. Däremot ser inte alla kopplingen mellan en formell musikutbildning och framgång inom musikindustrin som självklar. Utbildning är visserligen ingen garanti för jobb men Smith (2011) pekar på en undersökning av Coulson (2010) där han kommer fram till att musikers förmåga att försörja sig verkar nära sammanknuten med tidigare erfarenheter av lärande och utbildning. Innebörden av att vara proffsmusiker är heller inte något som är helt lätt att förbereda då det ofta är unikt för individen. Vad man behöver för färdigheter är inte självklart, utan personligt och konstant under utveckling. Men det tycks enligt undersökning finnas ett samband mellan formell utbildning och en yrkeskarriär (Smith, 2011).

Smith (2011) konstaterar att det i Storbritannien finns ett stort antal mindre skolor som erbjuder examina inom området. De flesta skolor hänvisar dock till att de undervisar i *contemporary music* snarare än populärmusik. Innebörden är i praktiken densamma men med vissa modifikationer. Man syftar visserligen på den musik som är modern och relevant för dagens samhälle, men inte på det som nödvändigtvis är det mest populära. Man understryker snarare det som är hippt, samtida och nyskapande. Detta för att på sätt och vis legitimera genren som mer konstnärlig snarare än enbart kommersiell. Benämningen kan tyckas något förvirrande då man även inom klassisk musik använder termen *contemporary music*. Då innebär benämningen för det mesta klassisk musik komponerad av nu levande eller nyligen avlidna kompositörer, vars verk framförs av de mer avantgardistiskt lagda klassiska skolade musikerna.

I den fria musikundervisningen i Sverige har populärmusiken också haft svårigheter att hävda sig gentemot andra mer etablerade genrer. Grandin (2009) beskriver hur kulturskolor runt om i Sverige ser det som sin uppgift att framförallt prioritera det västerländska musikaliska kulturarvet med traditionella ensembler och västerländska symfoniorkesterinstrument. Undervisningen är alltså inte elevstyrd och ungdomar med specifika preferenser att spela rockmusik har i Sverige i stor utsträckning fått söka sig till fria studiecirklar.

Sammanfattning

För att ge en bättre överblick över detta kapitel kommer vi att kortfattat sammanfatta den information vi har redovisat i tidigare forskning:

Popmusiken har traditionellt sett ansetts som en lägre typ av musiksmak ("Populärmusik", 2012, NE), men som Rydlöv (2007) påpekar har synen på musiken förändrats över tid och rymmer idag komplexa uttryck både i text och musikaliskt innehåll. Hur popmusiker tillförskaffar sig sina färdigheter skiljer sig enligt Green (2001) gentemot klassiska musiker. Istället för att enbart förlita sig på en lärare eller mentor hämtar man ofta inspiration från sina jämlingar. Denna typ av lärande kan kallas ett slags informellt lärande, som skolorna under de senaste decennierna också försökt implementera (Folkestad, 2006). I den svenska skolan öppnades musikundervisningen upp för nya genrer i och med OMUS och SÄMUS-reformerna (Olsson, 1993). Dessa innebar i förlängningen att Rydlöv (2007) var med och startade en rockutbildning på musikhögskolan i Malmö. Green (2007) och Schippers (2010) pekar dock på en del problem som uppstår när man institutionaliserar en ny genre. Vanligt är att man anpassar den efter de normer som råder på institutionen och blir mer eller mindre formaliserad. Hellström (2004) menar att det även inom gehörsbaserade genrer är ett föreskrivande undervisningssätt som dominerar. För att legitimera eller försvara populärmusikens plats i högre utbildning har ofta vissa aspekter lämnats utanför för att passa in. I Storbritannien har många skolor valt att kalla det contemporary music istället för populärmusik. Detta enligt Smith (2011) för att legitimera genren som mer konstnärlig.

Metod

I detta kapitel ämnar vi förklara hur data har insamlats och analyserats. Vi har utgått ifrån beprövade metoder för den praktiska forskningen samt övergripande sätt att analysera, i vårt fall, valt fenomen. Datainsamling har gjorts på the Institute. Frågor och analys har främst berört skolans utbildningsledare och lärare, men även i vissa fall utvalda studentgrupper. Vi har gjort en fallstudie av the Institute och använt fokusgrupper för att inhämta data.

Kommunikation

En självklar del i vårt arbete har varit kommunikation. Inget tidigare exempel på, eller särskild metod angående, hur man bör kommunicera under en forskningsprocess där två är skrivande och arbetande har varken varit exemplifierad eller nämnd. Därför har vi själva skapat oss en egen metod, ett eget sätt att kommunicera på och bolla idéer mellan varandra. Vi har tagit hjälp av de hjälpmedel som vi tycker varit lämpliga för att underlätta denna process.

Mellan varandra har vi bollat textidéer via en intern sida på *Facebook*, en så kallad *Hemlig grupp*. Där har vi lagt upp texter vi har skrivit och gett varandra feedback på dessa. Vi har också länkat till böcker vi eventuellt tyckt att vi bör använda för vårt skrivande, vilket har gett oss möjligheten att snabbt läsa in oss på den möjliga bokens innehåll. Gruppen har också erbjudit oss ett enkelt och smidigt sätt att hålla varandra á jour med vad vi jobbat separat med, samt varit en inspirationskälla dagar då vissa arbetspunkter har varit något mer tungrodda.

När vi sammanställt våra texter och kommit överens om att det är något vi vill använda, eller i alla fall beslutat att skicka till vår handledare för feedback, har vi använt den digitala dokumentmappen *Dropbox* för att samla ihop större texter med en mer slutgiltig betoning på. Där har vi fått en tydlig överblick på vad som är färdigt och vad som behöver jobbas på.

Vi har genomfört vår datainsamling i London. Med hjälp av e-post har allt praktiskt schemalagts där. Vi har haft hjälp av Dr Gareth Dylan Smith, ordförande i forskarrådet på skolan the Institute. Vid den skolan har vi haft fokusgruppsintervjuer med utbildningsledare, lärare och elever.

Den absolut viktigaste delen i vårt samarbete har dock varit fysiska träffar som har varit schemalagda hela hösten, varje vecka, onsdagar klockan 9-13 och fredagar klockan 9-17. Vid

dessa tillfällen har vi främst suttit på Stadsbiblioteket i Malmö, men även hemma hos varandra och i viss utsträckning på andra bibliotek där vi behövt komma åt litteratur vi endast kunde hitta där. Under dessa möten har vi diskuterat vårt arbete och planerat de olika stegen i processen. Åsikter och tankar om texter vi publicerat för varandra på Facebook har varit ett perfekt samtalsämne under dessa sammankomster. Vi har kunnat, öga mot öga, bolla våra tankar om innehållet, eventuellt ändrat saker som styrts i fel riktning och på så sätt förhoppningsvis höjt kvalitén på innehållet i texten. I början, innan vi hade börjat skriva, hade dessa arbetstillfällen främst funktionen som diskussionsforum för idéer, mål, tankar och visioner med vårt arbete. Det visade sig att det var ett utmärkt sätt för oss att komma fram till vad vi ville göra, eftersom vi längs vägen tyckt att det har varit både roligt och intressant.

Fallstudier

I inledning av denna uppsats nämnde vi att vår inledande tanke var att inhämta data både på Musikhögskolan i Malmö och på the Institute, Eftersom detta ansågs vara för omfattande för detta arbete föll därför valet för datainsamling på the Institute, att beskriva skolans verksamhet ur våra ögon, ur ett svenskt perspektiv. För att kunna göra detta till en akademisk studie blev det därför nödvändigt att använda sig av en fallstudie som övergripande metod för forskningen.

Studien ska beskriva hur man på denna skola ser på våra valda frågor och hur man fungerar kring dessa på skolan. The Institute är en eftergymnasial utbildning som har examinationsrätt via Middlesex University, University of East London och College of North West London.(www.icmp.co.uk) Liksom alla högskoleutbildningar i England så kostar det att gå på skolan, cirka 60 000 kr per år.

När vi började läsa om fallstudier slog det oss att det är en förhållandevis ny metod för akademiska studier, som i viss mån saknar absoluta ramar (Yin 2003). Denna bild var den initiala, men efter hand som forskningen genomfördes och ju mer kunskap kring metoden vi skaffade oss fick vi omvärdera denna inledande uppfattning. Generellt beskrivs fallstudier som en tvådelad metod för att den ska kunna klassas som en fallstudie akademisk. Den första grundpelaren är att man har ett fall, för vår studie the Institute och den andra grundpelaren, en kontext att undersöka, för vår studie en forskningsfråga och de kringliggande ämnen vi belyser kring denna fråga.

Som metod är fallstudien relativt öppen, man kan utforma den, övergripande, på fyra olika sätt, men att det inom dessa olika sätt dessutom finns två metodologiska ställningstagande att ta. Eftersom vi har tittat på en skola blev det första valet självklart, vi gör en så kallad *single-case design* (Yin, 2003). Det innebär att vi inte undersöker vår kontext på flera olika platser, i vårt fall ursprungsplanen en jämförelse mellan Musikhögskolan i Malmö och the Institute. Fallstudien är helt inriktad på hur man på the Institute ser på våra frågor. För att ytterligare stärka vårt val av single-case design hänvisar Yin (2003) till den *avslöjande* möjligheten med denna konstruktion. Han skriver såhär: ”This situation exists when an investigator has an opportunity to observe and analyze a phenomenon previously inaccessible to scientific investigation...” (Yin, 2003, s. 42).

I föregående kapitel hänvisar vi till tidigare forskning kring ämnet, dock har vi inte kunnat ta del av en liknande fallstudie av just vald skola, tittat på ur ett svenskt perspektiv, med våra frågor som undersökningsunderlag. Fenomenet för vår undersökning är dessutom så pass abstrakt att vi förmodligen fått olika svar från samma informant, beroende på vilken metod data valts att insamlas på.

Det andra valet vi gjorde var lite svårare eftersom, det som tidigare nämnts, inte finns några absoluta rätt eller fel i detta steg. När man gör en fallstudie, oavsett om det är en single-case design, eller en *multiple-case design*, ska man besluta ifall man ska göra fallstudien *holistisk* eller *inbäddad*. En holistisk studie innebär att man har en enhet till grund för analys, medan den inbäddade erbjuder flera enheter, eller infallsvinklar, för analys inom fallstudien. Vad vi tyckte var klurigt i detta steg var att vår metod för datainsamling skulle vara relativt öppen, utan för stor inblandning utav oss som diskussionsledare. Det var svårt att förutse vad som i slutändan skulle passa våra resultat bäst vad gäller metodval och hur vi ville analysera och presentera dessa.

Det som talade för att ha en inbäddad studie var att vi faktiskt skulle ha datainsamling med olika grupper av informanter, lärare, utbildningsledare och elever. Innan datainsamlingen genomfördes visste vi att det skulle komma fram olika perspektiv på skolan och att detta skulle öppna för flertalet enheter för analysering. Eftersom tanken med fallstudien dock är att undersöka den globala karaktären på skolan och inte enskilda grupperns åsikter hade vi därför här en undersökning av holistisk natur. Problemet med holistiska undersökningar kan dock ge sig till känna i form av att undersökningen tar en alldeles för abstrakt form och att de tydliga ramarna för undersökningen suddas ut.

Sammanfattningsvis gör vi en fallstudie, i form utav en single-case design, där enheter för analys främst står på holistisk grund, med reservation för ibland förekommande inbäddad analys.

Fokusgrupper

Som intervjumetodik har vi främst använt oss av fokusgruppsintervjuer. En fokusgrupp är enkelt beskrivet en samling, 3-8 stycken människor, som under ett tidsspänn fritt diskuterar ett ämne, angivet av samtalsledaren, hädanefter kallad moderatör, som är något som berör alla gruppdeltagarna personligen (Wibeck, 2000). Eftersom musik är både abstrakt, personligt och för många väldigt känslomässigt förankrat tyckte vi därför att denna metod var perfekt för vår undersökning.

När man bestämmer sig för att genomföra en undersökning med fokusgrupper som metod är den första frågan man bör ställa sig: Är fokusgrupper en lämplig metod? I början av processen mot den här uppsatsen hade vi fått individuella intervjuer som utgångspunkt för vår datainsamling, men allt eftersom vårt syfte och var vi skulle genomföra vår datainsamling tog form, blev det tydligare att individuella intervjuer både skulle bli väldigt svårt praktiskt att få till, samt inte med samma infallsvinkel skulle svara på de frågor vi ämnat undersöka. Vi vill också hänvisa till metoden kvalitativa intervjuer, då genomförandets karaktär och uppbyggnad på många sätt kan och har tagit plats i vår utformning av fokusgruppsintervjuerna (Patel & Davidson, 1991). Faktum är att fokusgruppsintervjuer är en typ av kvalitativ intervjumetodik.

Det som i slutändan avgjorde det slutgiltiga valet av metodik var fokusgruppens spontana, ostrukturerade (i viss mån) och diskussionsöppnande möjligheter gällande ett ämne vi varken kan svara ja eller nej på (Wibeck 2000). Dess möjlighet att under diskussionen öppna för en bredare skala av idéer och även förhoppningsvis frambringa fortsatta arbetshypoteser framstod både som intressant och spännande. För att komma fram till detta använde vi oss utav fyra kriterier för att lättare kunna formulera varför valet blev det nämnda:

1. När det finns stora olikheter mellan människor. Med tanke på vårt syfte och dess komplexitet utgick vi ifrån att samtliga skulle tänka och tala olika angående våra påståenden och frågor. Det faktum att många, eller de flesta (enligt vår egen uppfattning), inom den västerländska kulturen först börjar spela musik för att de har ett genuint intresse för det och senare i livet väljer att ta det till en professionell nivå, fodrar det faktum att människor har stora olikheter i infallsvinklar och känslor kopplade till sitt yrke inom musik.

2. När handlande och motivation ska undersökas. Den öppna diskussion som fokusgruppen erbjuder kan och hoppas vi ska leda till att gruppdeltagarna upptäcker nya infallsvinklar av varandra och ställer frågor till varandra angående detta. Om sen den tillfrågade inte kan svara på frågan, eller helt enkelt fastnar i tankeverksamheten, kan också detta ses som ett resultat: att den tillfrågade aldrig tänkt på eller reflekterat över den ställda frågan. Frågor som moderatorn inte ens tänkt på gällande syftet kan också dyka upp. I sådana fall kan moderatorn, i stunden, formulera följdfrågor och be deltagarna/deltagaren att fördjupa sitt resonemang och möjligtvis ge ett nytt djup till studien.

3. När olikheter ska förstås. Frågorna vi valt att ställa och diskutera kring har också en karaktär av potentiellt väldigt olika utveckling och svar på, beroende av rutin och erfarenheter gruppdeltagarna har och inte har. Därför är det viktigt att ha internt homogena grupper, vilket vi i så stor utsträckning som möjligt har strävat efter att ha. I vårt fall har det tagit sin form och uppdelning genom utbildningsledare i en grupp, lärare i en och elever i en. Det blir då lättare för oss att ställa frågor som hela gruppen hänger med på och senare dess svar och/eller slutsats man kan jämföra mellan grupperna.

4. När det finns behov av en vänlig och respektfull undersökningsmetod. Vissa frågor och fenomen kan skapa motsättningar mellan olika parter, i vårt fall till exempel skolledning, utbildningsledare, lärare och elever. Om vi till exempel skulle ha genomfört en enkätundersökning är det möjligt att de olika parterna skulle misstro varandra och vårt syfte och därför eventuellt svarat mer ur ett försvarande perspektiv, för att värna om sina tankars och åsikters överlevnad. När man diskuterar mellan varandra i en fokusgrupp kan deltagarna, generellt, lyssna utan att gå i en försvarsställning. Där kan istället diskussion om aktuellt fenomen fortgå utan att man egentligen behöver ta ställning, eller för den delen i alla fall inte behöver framföra sin eventuella åsikt.

Vi har också valt fokusgrupper för att vi vill minska moderatorns styrande roll. Vi vill ha en *ostrukturerad* fokusgrupp, där ordet är fritt. Detta medför att vi får en bild av vad en homogen grupp tillsammans tänker kring ett fenomen, snarare än vad en individ tycker om något.

Vi har planerat studien med hjälp av fyra steg: *planering, rekrytering, diskussionsledning* och *analys* (Wibeck, 2000, s. 44, från Morgan, 1998b). Efter att vi bestämt oss för metoden började vi att planera de olika steg vi skulle ta, när de skulle tas och hur vi på bästa sätt skulle kunna få, svar på våra frågor. Valet föll, som nämnts tidigare, på att göra en fallstudie av the

Institute i London, England. Vi ville ge ett svenskt perspektiv på hur musikutbildning inom populärmusik har utvecklats där och hur man ser på dess legitimitet inom universitetsvärlden, enligt vad vald skolas personal har för perspektiv och åsikter.

Därför var nästa steg i planeringen att rekrytera folk till våra fokusgrupper och se till att dessa blev av inom den tiden vid hade på oss att genomföra arbetet. Genom e-post, som tidigare nämnts, hade vi därför kontakt med skolans ordförande för forskningsavdelningen och fick hjälp av honom att rekrytera och sätta samman lämpliga fokusgrupper under tiden vi var i London och genomförde studien. Detta gick bra och undersökning genomfördes som planerat.

När det kom till diskussionsledning var det dags att planera en intervjuguide, där vi hade frågor och samtalsämnen rörande vårt syfte, som vi ville ta upp. Som tidigare nämnts ville vi ha en ostrukturerad fokusgrupp, något vi ska berätta vidare om nu.

Huvudsyftet med en ostrukturerad fokusgrupp är att deltagarna i större utsträckning kan diskutera med varandra, snarare än med moderatorn. Istället för att ha en rad specifika frågor valde vi att formulera påståenden och ämnen för diskussion i större utsträckning än just specifika frågor. Detta för att gruppdeltagarna i större mån kunde diskutera aspekter av fenomenet de själva var intresserade av och på så sätt känna en lust inför att just göra detta, så att samtalet på egen hand flöt på utan för stor inblandning av moderatorn.

Informanter

Vid datainsamlingen använde vi oss utav tre homogena grupper. De var homogena så till vida att vi skilde deltagarna åt mellan deras olika roller på skolan. En grupp för intervju var endast elever på skolan, en endast lärare och en endast utbildningsledare. För att få en så pass bred bild av valda infallsvinklar av verksamheten som möjligt använde vi samma frågor till alla. Det som skilde frågorna åt var dock hur vi ställde dem.

Grundantagandet vi gick in med var att de olika grupperna skulle resonera och diskutera kring frågorna på olika nivåer, med tanke på skillnaden av arbetsuppgifter på skolan, erfarenhet i allmänhet och av branschen, samt i viss mån ålder. Anledningen till valet angående denna gruppindelning i sig har inte varit ett ämne för vår studie och forskning, därför har vi valt att bortse från mer djupgående metoder gällande detta, utöver Wibecks (2000) beskrivning av fokusgruppsintervjuer. Denna homogena avgränsning visade sig vara ett bra val, då antagandet angående grupperna visade sig vara, enligt oss, korrekta för att kunna insamla re-

levant och inte allt för spretig data. Här följer en beskrivning av de olika grupperna, samt övergripande en presentation av deltagarnas tidigare erfarenheter och musikaliska bakgrunder.

Informantgrupp 1 – informantgrupp 1, härnäst kallad *elevgrupp*, bestod av elever från de olika utbildningarna på the Institute. Främst representerat där var elever från *Diploma* och *Higher Diploma*, skolans motsvarighet/version till/av Sveriges gymnasiala estetiska program i musik, respektive musik i folkhögskoleutbildning. Kurserna är ettåriga och är heltidsstudier på sitt huvudinstrument som kan vara: sång, elbas, elgitarr, trummor eller komposition. All undervisning sker i grupp, de har lektioner i instrument, ensemble, komposition, teori, ljudproduktion och musikmarknadsföring. Elevernas ålder kan variera mellan 16-40+, men den generella åldern ligger i åldersspannet 16-24. Deras tidigare utbildning är främst Englands motsvarighet till grundskola och gymnasium och ifall de går på någon utav kandidatprogrammen på The Institute, *Degree*, har de oftast också studerat på någon utav Diploma-kurserna tidigare. Eleverna kommer främst från garagebandstraditionen, men i en del fall också haft privatundervisning tidigare på sina huvudinstrument. Deras individuella mål för utbildningen på skolan varierar, men samtliga, så som vi uppfattar det, drömmer och har som mål och ambition att livnära sig på musik, genom alla dess möjliga sätt.

Informantgrupp 2 – informantgrupp 2, härnäst kallad *lärargrupp*, bestod av lärare på the Institute. Under fokusgruppsintervjuerna hade vi olika lärare deltagande med erfarenhet av undervisning från samtliga utav skolans utbildningar och ämnen. Här kunde erfarenhet skilja sig en del. Vissa hade jobbat i musikbranschen i över 20 år, medan andra varit före detta framstående elever på skolan, som fått förtroendet att börja undervisa där vid behov. Flera lärare är rutinerade frilansmusiker som, en av dem uttryckte det, spelat på restauranger, fotbollsarenor och allt däremellan. Några var nyblivna lärare på skolan, med förflutet i Englands musikbransch, till exempel i ett fall före detta Europachef för musikpublicering på EMI och Universal Music Group. Vad som var gemensamt för alla lärare var att ingen hade en pedagogisk utbildning. Om man inte hade erövrat sitt musikaliska och affärsmässiga hantverk på någon skola var man en produkt utav tiden före musikutbildning inom genren, med turnébus-sen och lunchrasterna med kollegorna som främsta utbildningsplats. Vad som, slutligen, också var gemensamt för alla lärare var att man uttryckte ett stort nöje för att undervisa.

Informantgrupp 3 – informantgrupp 3, härnäst kallad *utbildningsledare*, bestod utav de fyra utbildningsledarna för skolans olika utbildningar. Dessa kom från liknande musikaliska bakgrunder som lärargruppen. Deras främsta arbetsuppgift på skolan, förutom att de

emellanåt undervisar, är att se till att utbildningarna sköts och genomförs på ett korrekt sätt. De planerar och genomför utveckling utav materialet som används i undervisningen och med vem som ska skriva det. De jobbar även nära en marknadsföringsgrupp för att sälja sin utbildning och locka potentiella elever att söka deras utbildningar.

Stimulus

Wibeck (2000), skriver att fokusgruppsintervjuer ofta kan underlättas och/eller inledas med hjälp utav stimulusmaterial, i form av till exempel en tidningsartikel, en film eller liknande. Detta används för att stimulera en åsikt eller tanke och på så sätt sätta igång diskussionen. Våra fokusgruppsintervjuer började alltid med att vi berättade om vår musikaliska bakgrund, sedan fick resten av deltagarna göra detta, tänkt som en mjuk start, för att bygga ett förtroende och en närhet mellan moderator och/mellan deltagarna.

Efter genomgången utav allas musikaliska bakgrunder började själva diskussionen och vi använde oss utav ett citat från the Institutes hemsida som stimulus. Citatet lästes upp, sedan följde en fråga, som varierade beroende på vilken informantgrupp vi hade fokusgrupp med.

Citatet vi läste upp var:

”At all times we are focused on the needs and goals of the individual”.

Till informantgrupp 1 ställde vi följdfrågan:

“How would you say this promise is being fulfilled and in what way would you say this is true?”

Till informantgrupp 2 och 3 ställde vi följdfrågan:

“What do you base your lessons on in terms of theories in pedagogy and methodology to live up to this goal?”

Med hjälp utav detta var vi igång, något ni ska få läsa mer om i resultatkapitlet utav denna uppsats.

Transkription

Under fokusgruppsintervjuerna tog vi upp ljud med hjälp av våra iPhones. Båda två spelade in alla intervjuer, då vi inte vill riskera att missa att spela in något tillfälle. Vi turades om att ställa följdfrågor, styra in på nya ämnen och leda diskussionen. Samtidigt gjorde en av oss hela tiden anteckningar om vem som pratade så att det skulle vara lätt att urskilja vid transkription.

Vi gjorde valet att inte analysera tonläge, kroppsspråk, gester och ironi. Även ljud som ”ehm” och allmän stiltje i talet sållades bort. Vi översatte tal till text för att snabbt kunna bilda oss en tydlig uppfattning om innehållet i vad deltagarna vid fokusgruppsintervjuerna ville säga (Kvale & Brinkmann, 2009).

Analys

När vi analyserar insamlad data har vi inte använt oss utav ett specifikt metodologiskt analysredskap, utan fritt rört oss mellan olika, på en generell basis. Denna form av analysmetod kallas för *bricolage* (Kvale & Brinkmann 2009). Här baserar man analys på läsning utav intervjuerna för att sedan stanna upp vid intressanta uttalanden och idéer som kommer fram, snarare än att basera analys på till exempel en matematisk uträkning. Vi har rört oss fritt mellan olika tekniker och koncept för analys. För att kunna använda bricolage som metod bör man ha god ämneskunskap gällande valt fenomen för forskning.

Det är dock viktigt att ha vissa drag av analytiskt hantverk med för att kunna legitimera analysen som akademiskt korrekt som metod. Vi har applicerat dessa infallsvinklar i vår analys:

- Hitta mönster, teman.
- Skapa metaforer
- Göra jämförelser
- Notera relationer mellan variabler, identifiera likheter och olikheter.

Med utgångspunkten att vi har god ämneskännedom har vi läst igenom våra transkriptioner noga och därefter hittat teman, idéer, mönster och uppfattningar som vi skriver om i vår analys.

Etiska överväganden

När vi satte ihop intervjugrupperna tänkte vi att ett viktigt etisk övervägande här var att ta hänsyn till deltagarnas kunskap och bakgrund i ämnet, inte bara för att få en högre kvalitet på samtalen (Kvale & Brinkmann 2009). Det hade nämligen också kunnat kännas kränkande för till exempel en elev att sitta och diskutera de relativt tunga frågorna med någon som var betydligt mer erfaren i ämnet, det är ju inte speciellt kul att framstå som dum eller obildad under en sådan diskussion.

När vi transkriberat och redovisat vår data i resultatkapitlet har vi inte använt oss av namn, då åsikter kring skolans uppbyggnad och dess ramfaktorer lätt kan halka in i politik. Vi är inte intresserade av personers privata åsikter som privatpersoner, utan som yrkesaktiva utbildningsledare, lärare och elever. Den anonyma resultatpresentationen tyckte vi var ett viktigt etiska beslut att ta. I övrigt har vi försökt undvika att använda oss av ett dåligt språk, ironi eller dylikt för att kunna ge ett så tryggt och stimulerande diskussionsklimat som möjligt.

Resultat

Vi kommer i detta kapitel presentera den data som vi insamlat på the Institute. Resultatdelen är uppdelad i två huvudrubriker utifrån de huvudsakliga påståenden eller frågor vi presenterade i samtliga fokusgrupper. Även om vissa frågor skilde sig åt mellan fokusgrupperna var dessa två gemensamma. Den första diskussionspunkten blev så stor att vi delade in den i ett antal underrubriker för att underlätta för läsaren. Den andra diskussionspunkten var inte lika omfattande och betydligt mer fokuserad på ett ämne och behövde således inte delas upp i underrubriker.

Citatet

”At all times we are focused on the needs and goals of the individual”

Alla informanter tolkade denna fråga på ganska skilda sätt och diskussionerna ledde i olika riktningar. Därför har vi valt att strukturera följande del av resultatet kring de huvudsakliga ämnena som berördes i anslutning till citatet.

Undervisningens innehåll

Utifrån citatet som vi läste upp fick vi fram en rad olika svar. I fokusgrupperna med lärare och utbildningsledare stod vissa saker dock ganska klart. Alla såg det som väldigt självklart att de utgick ifrån individens behov och målsättningar, men de gjorde de alla på sitt eget sätt. En lärare uttryckte det så här filosofiskt:

You divide your delivery into the must know, should know and could know in terms of the things that you deliver. There's a critical amount of information that you have to make sure that everyone does understand. There might also be stuff on the periphery where it might be good if you knew this but then also being providing that something that is on that little extra level of inspiration

Samtidigt blev *course-packs* en stor del av diskussionerna. Course-packs är en utförlig mall med kursmål, innehåll och planering för varje lektion på varje kurs. Mål, delmål, genomförande och betygsgradering står allt väldigt specifikt utskrivet. En lärare berättade hur de först och främst måste arbeta sig igenom det utskrivna materialet för varje lektion innan de kan ta upp något som de själva eller eleverna önskar, eftersom eleverna måste kunna materialet i matrikeln för att få godkänt på proven.

Hur ofta man såg över kursmatrikeln var väldigt olika beroende på vilken kurs det var. Den enda kursen någon av dem vi intervjuade beskrev mer djupgående hur matrikeln kom till var i låtskrivarkursen, då den under förra läsåret hade setts över. Kursens innehåll hade då grundligt gått igenom tillsammans med en känd låtskrivare vid namn Ralph Murphy, för att på bästa sätt anpassa utbildningen efter arbetsmarknaden. När övrigt kursmaterial skrivs så försöker författarna ha en öppenhet för olika typer av genrer inom genren för att inkludera så många som möjligt. Som en lärare uttryckte det:

We keep framework open enough to be able to cater the needs of the guitar player whose hero is Jimi Hendrix and the guitar player whose hero is Jonny Marr. And we kind of like to think the way that we write and structure the material means that you can cater to the individual that way.

Dock så är riktlinjerna för innehållet i matrikeln inte på något sätt centralstyrda, utan sätts helt och hållet av författarna:

It comes back to the ethics of the people who started the course and to say this is how I see it and it fits within certain parameters. I've written a lot of course content (not here, but where I taught previously) and I was given a framework of how a module should run and what it should contain, but a lot of it was just what is important to me, thus very subjective.

Lärare och linjeledare redogjorde också för var att det, så vitt de visste, inte finns några speciella metodologiska eller pedagogiska teorier som underbygger undervisningens utformning eller lärarens roll. En utbildningsledare uttryckte sig så här:

In terms of the theories that inform that, I don't know actually. I've got a doctor in music education and I'm not sure how much of the theory informs my practice more than it ever did. Cause what I've tended to do is read books and pick the stuff out that I like, and then say that's good cause I already do that so I believe in that theory, rather than go: what a good idea I think ill adopt this as a new framework. Having grown up in garage band kind of things and preferring the teachers who let me think for myself; I really like to be in a classroom where I get the students thinking. I don't want to give them the answers, cause they actually know most of them anyway. There are as many answers to a question as there are students in the room usually and they are equally valid. What I really want to do is get the students realizing that I don't have the answers but I can help them think about it more.

De flesta andra instämde i liknande uttalanden. Alla var dock rörande överens om att deras undervisning fokuserade på den enskilda studenten och att det var deras filosofi, en lärare uttryckte det så här:

I think student centred in the context of the quote from the website could also mean that we try wherever possible to have an empathy with our students in the context in which they function, and how whatever were delivering to them can be applied to them without telling them. And I think that's very fundamental as a shift from education a hundred years ago, which teaches knowledge as this thing there, the application of it and the internalization of it to your own context were never touched on. So I think that empathy is something that is essential

De flesta elever vi pratade med höll med om att undervisningen anpassas efter deras behov, dock med vissa reservationer. Instrumentalundervisningen sker i grupp och det är svårt för läraren att tillgodose alla på samma gång. De kom överens om att om man frågade efter det man ville lära sig så kunde man få en snabbare genomgång av läraren. Några sångerskor berättade att de på begäran förra veckan fått 20 minuters enskilda lektioner istället för de vanliga grupplektionerna. Detta tyckte detta visade på en flexibilitet och en tillmötesgående inställning lärare till elev. De underströk också att lärarna på the Institute uppmuntrade skapandet av en egen röst när man musicerade mer än vad andra liknande skolor gjorde. Detta enligt en elev genom att ha fortlöpande feedback på något som heter LPW, *Live Performance Workshop*, ett slags ensemblebeting som hölls en gång i veckan för betygsgradering, där de först ska spela upp en låt exakt som originalet för att sedan göra en egen tolkning i annan genre, exempelvis. En elev påstod att the Institute har gjort honom till en bättre musiker tekniskt, men absolut inte ser till varken hans behov eller mål. Vi fick ingen ytterligare utveckling på det argumentet och den allmänna uppfattningen hos studenterna var att de fick löftet från hemsidan uppfyllt på något sätt.

Formellt och informellt lärande

Under undersökningens genomförande, i fokusgrupperna, var det aldrig uttalat en direkt fråga angående formellt kontra informellt lärande. Ämnet låg snarare hela tiden och puttrade under ytan, direkt och indirekt nämnt vid tillfällena. Med tanke på the Institutes ramfaktorer är det lätt att dra slutsatser kring att undervisningen utgår från en väldigt formell utgångspunkt, då alla kurser och dess innehåll, lektion för lektion, är förutbestämt. Läraren står i regel långs med en kortvägg och instruerar, medan eleverna sitter mitt emot och tar in intryck. Innehållet på materialet är som sagt förutbestämt, även vilka tekniska aspekter man främst ska jobba med och på så sätt blir, de femtio minuter varje lektion är, väldigt styrda av det förutbestämde materialet.

Något som däremot kan vara lätt att glömma är att det just sitter cirka sex elever framför sin lärare. De följer tillsammans ett schema de dagarna de är på skolan och pratar naturligtvis med läraren under lektionerna. Det informella som uppstår här påpekar både lärarna och eleverna, både direkt och indirekt, under fokusgruppernas gång, i samband med en mängd olika frågor. Just diskussion och fortlöpande reflektion mellan elever gällande materialet och i slutändan en sista vädring av dessa tankar i samtal med läraren är en informell del av skolan

som vid undersökningen inte framgår är meningen, utan snarare är ett lyckligt sammanträffande, som får den formella skolans viktskål att plötsligt hänga lite jämnare.

Det finns dock en del exempel på lärare som strävar efter att inte vara så formella i sin undervisning. En lärare sa detta:

For my money, if you replace the word "teach" with the words "help to discover" you got it. I say to people coming to my class "I can't teach you to play the blues, I can help you discover how to do it by observing how other people have done it", whether you chose to do these things or not is entirely up to you but at least have a look at it and see what you think.

Vad som beskrivs här är ett eget förhållningssätt till undervisning, vilket kan ses som en smula kontroversiellt i förhållande till den övergripande, rådande läromiljö/tradition som råder på skolan. Det nämns visserligen i slutet av citatet ett exempel på en låt de spelar (inte bestämd av titel utan som ett exempel på en av många lektioner). Det exemplet är den formella biten i en pedagogik, alltså relativt liten om man ser till citatets omfattning. Istället för att ha som mål att lära sig en skala, ett riff, eller ett gäng ackord för att ta sig igenom en låt ser man det snarare som att allt det man gör är att ge eleverna verktyg för att själva upptäcka och utveckla sin egen teknik och musikaliska utveckling i stort.

For us it's a bit loser, isn't it, we all know that, so academics talk about students as resource and Jay touched on that a little bit earlier, the fact is I'm sure you guys know this, if there are other people to bounce off of, to observe going through a not dissimilar experience to you, that's really informative and powerful.

Ovan använda citat kommer från en utbildningsledare. Man kan tolka detta uttalande, indirekt, som ett sätt att stärka gruppens rätt till existens och självklara väg mot informellt lärande för att rättfärdiga de, enligt vissa på skolan, självklara ramfaktorer i vilket undervisningen sker. Huruvida detta är rätt eller fel, eller något mitt emellan, har samtliga tillfrågade på skolan olika åsikter kring. Detta styrker de anställdas tes angående komplexiteten i att hitta en stimulerande, kreativ och hantverksinriktad miljö där balans mellan formellt och informellt lärande gäller.

Kreativitet

När diskussionerna i fokusgrupperna började nosa på detta ämne var ett stående och återkommande tema bland dess deltagare uppvisandet av skräckblandad förtjusning. Vissa hade lättare att uttrycka sig angående kreativitet än andra.

Eftersom det finns olika utbildningar och inriktningar på the Institute var det ganska skilda infallsvinklar på hur man jobbar med och pratar om kreativitet. En av utbildningarna jobbar endast med hantverket sessionsmusiker och rör ytterst sällan vid kreativitet, bortsett från de få tillfällen studenterna själva ska tolka en melodi eller liknande på sina instrument. Däremot finns det en låtskrivarlinje och en utbildning som mer riktar sig mot den kreativa musikern, kameleonten, som ska kunna, via sin kreativitet, överleva på många olika musikaliska färdigheter. Där är huvudinstrumentet musik och förkunskaper och inriktning på till exempel gitarr inte i samma utsträckning tongivande för studenterna. Här följer en diskussion kring kreativitet i utbildningarna på skolan, mellan två utbildningsledare, för att skildra och exemplifiera de rådande meningsskiljaktigheterna på skolan angående detta.

Moderator:

Would you say you teach skills rather than creativity?

Utbildningsledare 1:

I think different program have different focuses. I think that if you're on the Bmus for example on the higher diploma, correct me if I'm wrong, I think the emphasis is more on encouraging creative interpretation of the music.

Utbildningsledare 2:

Is it? I'd say it's less about creative interpretation and more about nailing the way it was done, the authenticity of it and then perhaps you can incorporate creativity if you want to.

Utbildningsledare 1:

The BA that I manage is much more about generating ideas; it's about creativity in a more traditional sense. You are the owner of your idea. If you look at the descriptive for first on the Bmus, it requires you to be able to replicate whatever it is let's say a classic telecaster sound from whatever tune. To get that authenticity and then also creatively interpret that and but an element of individualism to it...

När vi tar upp ämnet kreativitet och frågar ifall det går att undervisa i utbryter först ett spontant skratt i rummet, från närvarande deltagare. Det konstateras först och främst att det är ett väldigt stort ämne, något man skulle kunna ha haft en hel session angående, men att förståelse naturligtvis finns angående frågan kring hur man ser på och undervisar i detta på de olika utbildningarna. En av lärarna som undervisar på denna linje, i ämnet kreativt musicerande och har skrivit kursmaterialet för nämnd kurs, säger följande:

The education's function was to a significant, or became to a significant degree to prepare people for industry who were capable of doing sounds properly, writing coherently and building bridges that didn't fall down. I teach a creating course on the BA, creative musicianship, and it was one of the hardest things to come up with and write and to put together.

Detta blev i slutändan ett av de mest direkta svaren på frågan, då många utav lärarna och utbildningsledarna började prata om historia och filosofer, vilket ligger till grund för deras syn på det hela, men det var ingen som gav ett direkt svar på vad de gör och hur de genomför det,

när det kommer till kreativitet i undervisningen. En av lärarna på låtskrivarlinjen påstod att man kunde guida eleverna, ge dem verktygen, för att arbeta med kreativitet, men att lära ut var i det närmsta omöjligt. Genom att sätta sin hand på bordet illustrerade läraren att man kan undervisa ungefär motsvarande en procent kreativitet, resten är något individen själv måste ta itu med.

Det vi fick ut av frågor kring kreativitet i undervisningen blev helt enkelt en samling av synsätt på hur lärarna själva ser på området och vad de har för infallsvinklar till att själva se på fenomenet. Med andra ord blev det vilt skilda svar i den avdelningen, ett exempel på hur man ser på detta får avsluta denna del.

Bono and, one of Bono's starting point is that ... When they worked with Daniel Lanois on the U2 albums they said, we are gonna agree that we will never disagree. Whatever you say, I'll say, yeah okay. We will never let the project grind into a hole over of a tiny little detail that is probably not important on the final thing anyway. What is more important is that it keeps moving.

Uttalandet understryker ett rådandet synsätt och en åsikt kring kreativitet på the Institute och säkert på många andra ställen: låtskriveri och musikalisk kreativitet är som vilket konstnärligt hantverk som helst, man bör hela tiden utöva det för att utvecklas och om man inte har fallenhet för det (likt fenomenet musikalitet) är det mer eller mindre omöjligt att lära sig att behärska det.

Institutionaliseringen av genren

I en fokusgrupp diskuterades hur det gått till när man först startade skolan. De berättar hur de visserligen baseras på traditionell musikundervisning men att utbildningen krävde viss anpassning och nytänkande.

Yeah, and even before that, the institutionalizing of the education of popular music, you know, we quickly realized and GIT realized that you don't need to adopt. You can't take the pre-existing canon or structures and just say "okay, so there they are, we just plug popular music into that" you need to reinvent some modules at least, cause there might be some good methodologies and you keep those, but you need to discard the ones that you don't think are appropriate

Exempel på detta är hur de beskriver sitt förhållningssätt till instrumentalundervisning som en slags motpol till konservatorierna, som en lärare uttryckte det:

The classical world, in conservatories as I just mentioned, you probably have predominantly private one to one lessons with a personal tutor forever, which seems a bizarre way to prepare to play in a large ensemble.

Eftersom popmusik bygger mycket på hur ett band musicerar (framförallt den typ av popmusik som det undervisas i på the Institute, nämligen rock), ligger den största fokusen enligt lärarna på samspelet i ensemble, snarare än privata instrumentallektioner. Ett antal lärare påpekar dock att skolan, lärare och elever gärna hade haft privata instrumentallektioner men att det finansiellt inte går att få ihop eftersom skolan har ett vinstintresse.

De berättar att de som skola vill vara en ”cool conservatoire” där de försöker fånga det bästa av två världar genom att vara en strukturerad, välorganiserad akademisk institution samtidigt som de försöker vara *coola*. En lärare beskriver formaliseringen och institutionaliseringen av allt konstnärligt:

I think also in all artistic activities there is a process that education should recognize which is there are. What comes first, the creation or the description of what has been created. And it's very tempting to say that if we describe a song that someone has written and extract a set of rules from it, we then say to people, if you follow these rules, you'll come up with a great song, nonsense! What you can do is you can observe a great song that somebody has written and then describe it but it's important to understand that the creation came before the description and all we are doing in the formalization in many ways is describing what somebody created out of complete instinct, without no training whatsoever.

Som nämnts tidigare under denna uppsats är populärmusik, det vi idag kallar populärmusik, på högre utbildningsnivå ett relativt nytt och modernt fenomen. Allt vad gäller formella ramar för universitetsstudier och hur man arbetar med detta måste man rätta sig efter, samtidigt som man måste rätta sig efter ämnets abstrakta och komplexa natur. För att citera en av de mer erfarna lärarna på skolan angående detta övergripande: ”There are sooo many threads in this one...”

Men vad innebär det egentligen att institutionalisera en genre kallad populärmusik? Är det verkligen första gången detta sker? Vad har det inneburit för genren vi idag kallar populärmusik? Dessa frågor är inte i klartext exakt vad vi har diskuterat, från början, med våra fokusgrupper, utan det är frågor som deltagarna själva har ställt sig och pratat om under undersökningens gång.

Repertoar

Det är inom, i alla fall, musikaliska kretsar känt att Beethoven, Bach, Händel och Mozart, med mera, är stora förgrundsfigurer och inspirationskällor för många utövande musiker och tonsättare inom den klassiska genren. Om man inte spelar något av de nämndas kompositioner i orkester så dyker det garanterat alltid upp något orkesterutdrag på instrumentallektionerna

för studenter som studerar klassisk musik, resonerar man. Eftersom varje lektion är planerad, framförallt instrumentallektionerna i det här fallet, och dess låtmaterial spikat, föll samtalet så småningom in på huruvida det har börjat bildas en standardrepertoar även för modernare musik, i detta fall popmusik. Ett talande citat för temat följer.

I think it's a part of the educational process that I actually have a real issue with. I think we like to think that when we use a phrase like "classic artist" that creates a hierarchy. You wouldn't dare teach a popular music course without teaching the Beatles would you? I could think there are a lot of reasons why not to touch the Beatles repertoire and maybe look the Beach Boys instead. I don't know if there's a proper system for it. I think you can get away in the classical world because of time and legacy of the artists. I feel quite hand on heart that there are a hundred very valid reasons for teaching every musician in the world why they should appreciate or know about Bach whatever they do, in a western context for sure.

Utbildningsledarens tankar kring en popmusikalisk hierarki sätter på många sätt ord på vad många inte direkt uttalar. Förutom Beatles som nämns, nämns senare exempel på artister som Stevie Wonder, Simon & Garfunkel, Pink Floyd och många fler, som klassiska artister. Han ställer sig frågan ifall man hade vågat inte ha med något element alls utav dessa artister och grupper i undervisningen, en fråga som blev obesvarad.

Undervisningens innehåll och var dess fokus ska ligga är inte självklart på the Institute. Lärare och utbildningsledare skriver själva ihop kurserna och väljer därmed också ut låtmaterial vilket eleverna sedan ska jobba med. I vissa fall ges individuella lektioner på skolan, dock väldigt sällan. En av lärarna påstår att lärarna har större frihet att själva bestämma innehåll, vilket de själva gör.

Diskussionen mynnar så småningom ut i att en standardisering av repertoar har skett, men kanske inte direkt i exakta låtar. När man pratar om exakta låtar så finns det ju naturligtvis en popmotsvarighet till jazzens "Autumn Leaves", men vad man vill komma fram till är att vissa artister är väldigt tongivande. Här säger man än en gång att det inte direkt handlar om låtarna av till exempel Stevie Wonder, utan att han och hans bands sound är så tongivande för soul-genren att det är helt nödvändigt att kolla in den traditionen för att kunna bygga vidare och skapa nytt.

This thing that came to my mind, when you said conservatoires in classical music, I feel that field is smaller than what we consider in this institute. In terms of what is being done and what can be done in the future, because if you put together rock music, pop music, I would even just say pop music, itself alone, it's huge.

Vad läraren tycker här är helt enkelt att popgenren har större möjligheter att utvecklas, i jämförelse med klassisk musik.

Det är just diskussionen om tradition som hela tiden återkommer i fokusgrupperna när vi för in samtalet kring en möjlig utveckling av en standardrepertoar för högre utbildningar inom pop och rock. Många av deltagarna tycker att det handlar om just det och tycker inte det är konstigt. Diskursen kommer dock mellan deltagare när man börjar värdera vilka låtar, vilka artister och varför man just valt dessa. Man konstaterar att det helt enkelt endast kan handla om personligt tycke och smak, man lär ut det man själv har haft som förebilder musikaliskt, för det är det man kan bäst och har lättast att relatera till. En utbildningsledare beskriver just detta såhär:

I think here it's grown up, because this is primarily a guitar school, my feeling is, and I think I'm right: a few people that started the school with a particular set of songs and they taught a few other people who have continued the tradition. The core of this college has grown up around a sort of canonized repertoire based on the experiences of a handful of teachers.

Legitimering av en genre

Vi bad samtliga fokusgrupper att argumentera för varför populärmusik borde finnas i högre musikutbildning och kommer här nedan presentera delar av det som diskuterades i grupperna. Argumentationen kom från två olika infallsvinklar i fokusgrupperna. Den ena att legitimera genren som en akademisk karriär gentemot andra institutioner och genrer. Den andra att legitimera utbildningen som relevant för arbetsmarknaden. Den akademiska vinkeln av argumentationen behandlades framförallt i fokusgruppen med utbildningsledare. De menade på att musikerutbildning i popmusik hade kommit ett steg på vägen i att accepteras som ett fullgott utbildningsalternativ bredvid mer etablerade musikerutbildningar, men att det fortfarande fanns vissa hinder på vägen. Ett längre meningsutbyte från sessionen kommer här nedan att sammanfatta utbildningsledarnas argument.

Utbildningsledare 1:

Coming back to the main point of the perception of contemporary music in higher education, I would say at this point its probably not taken quite as seriously if comparing royal academy to the Institute.

Utbildningsledare 2:

It (royal academy of music) gets millions of government funds for a start.

Utbildningsledare 1:

But I think the gap is really closing and who knows where it's going to be in another 10 years

Utbildningsledare 2:

the royal opera house gets hundred of millions of pounds a year from the government. The O2 doesn't. The Luminaire just closed which was an amazing rock venue. Not that that is the same as higher education but HE is either funded by the government, or it isn't'. Pop music institutions aren't, classical conservatoires, of course they are!

Moderator:

Are you working in any way to raise your profile?

Utbildningsledare 2:

Sort of. We have this meeting with the quality assurance agency. In a way that's tied in with the legitimacy of us trying to get a seat at the same table as the more recognized institutions. Paul, who runs the institute, is all about giving popular music recognition. Why is popular music less worth than an English degree? What use is that to anyone really? His argument has always been that this is valid, this is important and it deserves the recognition of the other things. So yes as an institution, we are trying to do that. I'm involved in a lot of research and that raises the profile of the school in a slightly different way. It's almost like playing higher education's game, I'm not raising the popular music profile on its own terms, I'm sort of going to HE and doing what they are already doing.

Utbildningsledare 1:

I think it's a default occurrence just through the pursuit of excellence. And as "Utbildningsledare 2" were saying we're now going through an audit by the QAA, which has several hurdles for us to clear, but with the eventual outcome that we will have our own degree awarding powers. At that point we'll sit metaphorically at the same table in terms of public perception. It's a tricky one higher education; it's a big debate. It's not just about contemporary music but higher education in general and the validity of it. Its relevance in the world we're in.

Några elever menade också på att valideringen av populärmusikutbildning egentligen inte hade att göra med genren som sådan, det handlar om vilket universitet eller musikhögskola man läser på. De kom fram till att deras utbildning troligtvis ses som underlägsen Royal Academy eller Guildhall, men samtidigt överlägsen många andra musikhögskolor där de undervisar i klassisk musik.

En annan intressant poäng som diskuterades var att man kanske inte överhuvudtaget borde fundera över genrer när man undervisar i musik i framtiden, än mindre att någon bestämmer vad som är värt statliga medel och inte. Allt är musik och allt är likvärdigt en del av vår kultur. Det diskuterades att de kommande decennierna kommer se populärmusiken få sin plats jämte klassisk musik på de större konservatorierna.

Pop music has become the de facto language of the world culturally. The idea that great art has to be a depictive story that can only be coded and solved by highly educated and trained people has been thrown out the window.

Den andra argumentationen för att validera populärmusikutbildningen handlar mer om arbetsmarknaden. En lärare med bakgrund som ANR på större skivbolag berättade hur han tidigare inte trodde på utbildning i populärmusik, men sedan han började arbeta som lärare har han helt omvärderat sina tidigare åsikter:

The fact that the golden age, (the emergence of rock 'n roll in the 50s, and writing meaningful songs a la the Beatles and Dylan) happened without any schooling or academic study does not therefore mean it is totally inappropriate. The fact that these facilities are now evolving is a brilliant thing because the only way we're ever going to take the thing forward, the thing being the greater good of the music business and people being able to make a reasonable living from their art or craft, the only way we're going to facilitate that is by being smarter with it and evolve it /.../ But the crafting of it, the honing, the understanding, the refining of that beautiful thing into

something that is actually workable, more creatively and commercially viable; you absolutely can. Because there are now several generation of people that have done so, the idea of not using their intelligence and employing it and turning it into your own individual skill set is ridiculous indeed.

Han menade på att det skulle vara ett slöseri med resurser att inte använda den kunskap som har vuxit fram inom musikindustrin och i gruppen utvecklades sedan diskussionen till att poängen med utbildning inom populärmusik kanske är att låta artister, låtskrivare och musiker utvecklas inom en utbildning först, innan yrkeslivet, därför att klimatet blivit allt tuffare. Han fick också medhåll i de fokusgrupper vi hade med elever. De underströk att ju mer du kan och desto mer du vet, ju lättare är det att få jobb. De menade på att utbildningen är precis lika relevant som vilken yrkesutbildning som helst.

I en fokusgrupp med lärare diskuterades också hur branschens radikala förändringar sedan internetrevolutionen har aktualiserat behovet av utbildningar inom populärmusik, enligt fokusgruppen på två olika sätt. Det ena sammanfattas bäst med detta citat:

Because the industry is changing and the labels are now longer developing acts in the same way that they traditionally have been, my perception is that labels and publishers are expecting that products or the artist to be a lot more developed now before they even engage with them. They want something that's pretty much wrapped up, done and dusted. Therefore it makes absolute sense that people can come to an institution that can help them reach that level, without any kind of input from a label.

Ett annat argument var att eftersom det numera är så enkelt att spela in och publicera musik, så har delvis artisterna återtagit makten över skivbolagen, men samtidigt så har kvaliteten sänkts radikalt. Alltså skulle då populärmusikutbildningarna bidra till att höja kvaliteten på det som produceras.

I en fokusgrupp var en av argumentationerna att populärmusik borde finnas i högre utbildning helt enkelt för att det finns efterfrågan:

There is a great book by doctor Janet Mills who's at the Royal College of Music and she said: isn't it interesting how in spite the experience young people have of popular music in schools, which is very patchy, they invest a lot of their on time and money in engaging with pop music. So it's here, it's not going anywhere. So somebody should be taking care of that, be curating that and guiding, facilitating young people and helping them to engage with it in a personal way and a practitioner and hopefully the end of all that it will be more than just preservation and curation, it will be improved quality.

Ett motargument som presenterades till ovanstående i en fokusgrupp, är att det kan vara svårt att rättfärdiga att betala så mycket pengar för en utbildning som inte leder till ett fast jobb. Framför allt om det är popstjärna man vill bli. De kom dock ganska snabbt överens om att

detta inte gäller popmusikutbildningar enbart, utan alla konstnärliga utbildningar samt andra akademiska studier utan specifika jobbutsikter, som exempelvis engelska. Det resonerades då också kring om att högre utbildning inom kreativa ämnen mestadels handlade om att hitta sig själv och ha roligt i några år snarare än att skaffa sig en karriär inom området.

Vid flera tillfällen slirade diskussionen också in på hur skolan, vid föräldrakontakt, argumenterar för att föräldrarna ska investera dyra pengar i en utbildning där inga jobbgarantier ges. I många fall används också denna retorik i kontakt med elever som inte kommer från en bakgrund där denna möjlighet till finansiellt stöd finns. Det kan man väl förvisso säga om vilket jobb som helst, men man valde ändå dessa formuleringar med bakgrund mot att väldigt få fasta positioner, med trygghet, finns att tillgå för musiker aktiva inom pop- och rockmusik. Vissa av lärarna berättade även att många av deras elever gick på the Institute ett eller ett par år för att sedan byta karriärsbana, av många anledningar, däribland uteblivna jobbmöjligheter. Man argumenterade sedan vidare att detta är ett problem när det kommer till genrelegitimitet, det finns inget statligt finansiellt stöd för verksamhet inom denna genre, vilket det finns i bland annat klassisk musik. Det ses bland både lärare och elever som en investering, som i värsta/många fall inte leder någonstans professionellt och kan sluta i noll återbäring – en riskinvestering.

En jämförelse som gjordes i två stycken fokusgrupper var mellan symfoniorkestrar och tribute-band. Enligt deltagare i grupperna är tribute-bandkonserter storsäljande events i Storbritannien som spelar exempelvis Pink Floyds repertoar. En symfoniorkester är ett tribute-band som till exempel spelar Beethovens repertoar. Poängen de ville komma till var att det för populärmusik håller på att byggas upp en enorm repertoar av klassiker precis som i västerländsk konstmusik och med i takt med att man får ett längre tidsperspektiv på musiken, kommer pop/rocken värderas lika högt även akademiskt.

The symphonies were the pop music of their day where people had time to sit and listen to it, it's no different going to a Beethoven concert in those times then it is now going to a prog-rock concert. It's the same deal. It's our culture; it's a part, its all part of our culture.

Vad läraren försöker poängtera med detta uttalande är att han tycker att det är helt självklart med populärmusik i högre utbildning. Han säger att det är en del av vår kultur, om man ska utbilda i vad vi idag kallar för klassiskt musik så är det helt självklart att vi idag också ska utbilda i rock, funk, soul med mera. Att sedan få in detta på universitets- och högskolenivå är dock inte lika enkelt som att tycka ovanstående, kom fokusgruppen senare fram till. En accep-

tans inom den akademiska världen kämpar man fortfarande med och man för resonemanget att människor generellt sätt är rädda för förändring.

Resultatdiskussion

Vi kommer i detta avslutande kapitel att diskutera kring de data vi har fått fram och försöka återknyta dessa till våra forskningsfrågor och tidigare forskning. De två huvudsakliga ämnena som kommer att beröras är integrationen av pop och rock i musikundervisningen samt syfte och mål med pop i högre utbildning. Vi avslutar denna uppsats med att diskutera vad vi anser bör undersökas vidare.

Undervisning och lärande

Att introducera en ny genre på musikhögskolor eller konservatorier och få den validerad som ett fullgott alternativ till det som redan har etablerats är ett stort projekt med många fallor. Schippers (2010) menar att det ofta krävs kompromisser av metod och innehåll för att framgångsrikt institutionalisera och anpassa en genre till rådande undervisningsnormer. Som vi förstår det fungerar undervisningen på the Institute som på de flesta musikhögskolor: det vill säga att man jobbar efter nedskrivna mål och föreskrifter om vad som ska ingå i de specifika kurserna. I många kurser fungerar det även så här, på Rockutbildningen i Malmö där vi går, men det finns en väsentlig skillnad framförallt när det kommer till instrumentalundervisning.

Den största och mest uppenbara skillnaden är att de på skolan som är föremål för undersökningen har instrumentallektioner i grupp medan vi här på musikhögskolan i Malmö har enskilda. Detta gör i vår mening undervisningen svårare att anpassa efter den enskilda studenten och undervisningen går i största del ut på att kunna det på förhand bestämda innehållet i kursen. I vår mening kan Hellströms (2004) slutsatser om att undervisningsformerna för musik i högre utbildning inte förändrats eller anpassats efter gehörsbaserade genrer appliceras även på denna skola. Att det enligt Hellström (2004) på svenska musikhögskolor är ett föreskrivande undervisningssätt med fokus på tekniska färdigheter som genomsyrar undervisningen stämmer i vår mening ännu bättre in på the Institute. Detta oavsett vad lärarna anser om sin egen inställning till undervisning, vilket också går helt i linje med vad Lucy Green (2007) skriver om att även de lärare med informella bakgrunder anpassar sin undervisning efter den formella normen som råder på institutionen. En annan aspekt att ha i åtanke när man funderar över varför de har instrumentallektioner i grupp är att the Institute har ett vinstintresse och drivs som ett företag.

Med detta sagt så menar de flesta av lärarna att de har en inställning till undervisningen som kan liknas vid vad Folkestad (2006) education. Flera av lärarna säger att de undervisar efter filosofin att de ska hjälpa studenterna upptäcka saker. Dock så sätter de väldigt utförliga course-packs som de arbetar efter i vår mening käppar i hjulen för utförandet av deras filosofi. Som Green (2001) beskriver hämtar de flesta populärmusiker mycket av sina kunskaper från informella sammanhang. Folkestad (2006) menar att det i informellt lärande är själva aktiviteten som bestämmer tillvägagångssättet och samarbetet mellan deltagarna för processen vidare. Hur mycket lärarna än försöker ta hänsyn till ovanstående kommer de inte ifrån att både aktivitet och innehåll är styrt av på förhand bestämda föreskrifter. Det utrymme som ges för education eller informellt lärande är som vi förstår det till stor del begränsat till samtal och reflektion efter genomförandet av en lärarstyrd lektion, det vill säga utläring. Det kan också bli väldigt tungrott när man som student inte kan påverka innehållet utifrån den kunskap man besitter eller saknar. Även om undervisningens utformning är väldigt formell så tror vi att det i och med lärarnas inställning till lärande och kunskap finns ett samtal, en förståelse och en ömsesidig respekt lärare och elever emellan som bidrar till en god läromiljö.

Något som framgick väldigt tydligt i fokusgrupperna var att den repertoar som användes inom undervisningen gav upphov till många interna debatter lärare emellan. Å ena sidan fanns det de som tyckte att det var viktigt att ge eleverna en repertoarkännedom genom att obligatoriskt spela vissa ”klassiska” låtar och å andra sidan fanns det vissa som tyckte att själva låtarna var mindre viktiga. De flesta var dock rörande överens om att man till viss del måste kunna historien för att kunna skapa nytt. Debatten är intressant på flera sätt. Det verkar onekligen som en repertoar av låtar har kanoniserats på skolan, baserat på vad de lärare som skrev kurserna tycker är bra undervisningsmusik. Vi skulle vilja påstå att detta till viss del stämmer på musikhögskolan i Malmö också men materialet skiljer sig. Det material som vi såg i de course-packs som visades för oss under fokusgrupperna var i större utsträckning gitarrbaserad rockmusik än den som man skulle kunna säga har standardiserats i undervisningen på rockutbildningen i Malmö. Kanske därför att the Institute började som en fristående gitarrskola medan musikhögskolans Rocklinje var tvungen att passa in jämte klassisk musik och jazz? Samtidigt så finns det många gemensamma referenspunkter när man talar om repertoar i populärmusik. Beatles och Stevie Wonder nämns som några i resultatdelen och popen håller på att skaffa sig en historia och repertoar som genre, som definitivt rättfärdigar dess plats på musikhögskolor. Liksom klassisk musik eller jazz, är popen värd att konserveras och institutionaliseras. Dock så finns det som Smith (2011) skriver ett problem när en repertoar blir kanonise-

rad inom just populärmusik eftersom det ofta handlar om att hela tiden vara nyskapande eller i alla fall framföra nytt eller samtida material. Därför är också kreativitet en viktig aspekt att ha i åtanke när man skriver kursmaterial.

När det kommer till kreativitet hade de nyligen startat en ny kurs som var mer inriktad på de kreativa aspekterna av att vara musiker. Skillnaden mellan denna kurs och de andra var som vi förstod det framförallt att man inte i samma utsträckning skulle replikera det som någon annan gör. Detta kan delvis jämföras med det som Rydlöv (2007) beskriver om innehållet i korttidsinstudering på Rocklinjen i Malmö. I övrigt så var fokusgrupperna med lärare och utbildningsledare rörande överens om att kreativitet var något som var väldigt svårt att undervisa eller utbilda någon i. Enligt Hellströms (2004) resultatdiskussion när hon refererar till Olsson (1989) blev traderingsidealet mer tongivande än det kreativa idealet inom SÄMUS. Detta appliceras väl även här i vår mening, trots att det är en skola helt fristående från undersökningen. Vi tror att institutionaliserad musikundervisning har svårt att ta hänsyn till de abstrakta delarna av musiken eftersom det inte går att skriva i ord eller berätta för någon. Detta framgår även tydligt i debatten. Samtidigt så är framgång inom yrket mer beroende av att vara en kameleont eller som Smith (2011) skriver att bredd är viktigare än virtuositet. I den bredden tycker vi det är självklart att det ingår en kreativitet och ett sätt att tänka som är fräscht i musikindustrin. Frågan är dock om det är något som man kan lära ut eller bara uppmuntra när det kommer spontant.

De slutsatser vi kan dra om repertoaren är att en kanonisering av repertoar troligtvis måste ske för att ge grund för en rättvis bedömning. Även om de enskilda låtarna i sig egentligen inte är viktiga blir de på the Institute tongivande för kurserna. Som förklarar i resultatdelen jobbar de gentemot att få eleverna att klara prov i ensemble och instrumentalundervisning, ett slags beting som kan jämföras med den som traditionellt sett finns på klassiska konservatorier. Utformningen av undervisningen har utvecklats över tid men är väldigt styrda gentemot dessa beting.

Syfte och mål med pop i högre utbildning

Vi blev matade med argument från flera olika riktningar. Det argumenterades att det ur en akademisk synvinkel framförallt var statligt stöd som saknades för att betraktas som jämlik de mer anrika klassiska konservatorierna. Precis som Grandin (2009) menar att det inom svenska kulturskolor finns en kultur där man värnar om att bevara vår kulturhistoria (framförallt klas-

sisk musik) och rocken fick sin plats i de fria studiecirkarna, stämmer även in på de högre musikutbildningarna i Storbritannien. Dylan-Smith (2011) skriver att det finns ett större antal mindre skolor som erbjuder examina inom området, men det framgår tydligt i resultatet att ingen av dem finansieras av statliga medel. Dock är the Institute nu på god väg för att som de säger ”get a seat at the same table” som de mer erkända skolorna. För att få detta anslag måste de genomgå en QAA. Detta gör de delvis genom att ha forskning på institutionen. Under tiden vi var där går de igenom en sådan process. Dock finns det ändlösa argument till varför populärmusik borde räknas som en del av vår kulturhistoria värd att bevara jämte andra genrer.

Ett av de starkaste argumenten för att pop ska finnas i högre musikutbildning är som Dylan-Smith (2010) skriver att populärmusikindustrin är en bransch som är väldigt viktig för både Storbritanniens och Sveriges ekonomi. I fokusgrupperna tas detta argumentet snäppet längre och de menar på att eftersom musikbranschen har förändrats så drastiskt och skivbolagen förväntar sig färdiga produkter, är skolans uppgift delvis att se till att studenterna blir färdiga för yrkeslivet. Detta argument borde i vår mening placera populärmusiken utanför det som Smith (2011) skriver om att konst och kultur har svårt att legitimera sig som relevant utbildning för statliga verk. Det borde definitivt ligga i landets intresse att hålla en sådan marknad vid liv. I Sverige, med en sådan stor låtskrivartradition inom pop, kan man undra varför ingen av musikhögskolorna tar till vara på den kompetens som finns och startar en sådan utbildning. Kanske är det på grund av att man, som Green (2001) beskriver hur många tror att ”pop can be acquired by osmosis”, inte ser det som ett hantverk utan som en blixtrån från klar himmel. I så fall är det hög tid att utvärdera och omvärdera.

Ett påbyggnadsargument till ovanstående var att till skillnad från de flesta symfoniorkestrar behöver och får inte tribute-banden några statliga bidrag, marknaden för att överleva utan är tillräckligt stark. Spela i ett tribute-band är också bara en av jättemånga olika jobb man kan ha som populärmusiker, men de klassiska musikhögskolorna utbildar exempelvis violinister med målet att de ska få jobb i orkester. Ett luddigt argument, men inte utan grund. Det är möjligt att tribute-bandens repertoar en dag kommer bli en del av vårt kulturarv, så som klassiska kompositörer som till exempel Beethoven och Mozart. Det finns i vår mening redan indikationer på att exempelvis Beatles repertoar är av den naturen. Ett annat argument som mestadels kom från studenter, men även lärare, var att eftersom det finns en efterfrågan är det självklart att utbildningen ska erbjudas.

Något som diskuterades i en av fokusgrupperna var att eftersom det nu var så enkelt att släppa och sprida musik, var det de högre musikutbildningarnas uppgift att se till att höja kvaliteten. Detta argument finner vi aningen banalt. Höja kvaliteten på någon som ämnar ägna sig åt musik som profession: ja. Men att se det som utbildningarnas uppgift att höja kvaliteten på någon som har det som hobby: varför?

Som Smith (2011) konstaterar finns det dock ett problem när man utbildar i populärmusik. Att vara nyskapande och nutida snarare än konserverande är svårt och i vår mening finns det inte så stora skillnader i metodik och tillvägagångssätt gentemot den klassiska genren. Det enda som egentligen har bytts ut är repertoar och innehåll, metod är identisk. Kanske är det bara så att musikundervisning på denna nivå, när bedömning måste göras, bara kan ta hänsyn till de aspekter av musicerandet som går att bedöma, det vill säga tekniska färdigheter. Är detta fallet finns det inget som egentligen skiljer sig från undervisning i de mer etablerade genrererna och populärmusiken bör också få sin plats vid institutionerna som ett preserveerande av vårt kulturarv.

Slutord

Det pratas mycket om kreativitet och uttryck inom musikutbildningar. Varför lägger man så stor vikt vid sådant? Och vad är det egentligen man blir utbildad till? Som nämns i fokusgrupperna, om än få, finns det för klassiska musiker en stol i en orkester att jobba emot, något som inte på samma sätt finns inom populärmusiken. Visst förekommer det nuförtiden samarbeten mellan rockband och symfoniorkestrar och elbas, elgitarr och andra elförstärkta instrument förekommer på bland annat vissa operaföreställningar. Detta är dock en projektbaserad arbetsform, som styrs utav efterfrågan snarare än ett samhälle som valt att finansiera fasta jobb för dessa musiker. London har visserligen en stor scen för musikaler i och kring området West End, vilket snarare är undantaget som bekräftar regeln och som även här också är helt beroende utav efterfrågan. Det är just kanske för att mer än hälften av världens musikindustri efterfrågar elförstärkta musikformer som detta bevarande förhållningssätt, vilket man kan finna inom den västerländska konstmusiken, inte har trätt i kraft här. Med tanke på att den nya musiken då styrs utav framgång och inte nödvändigtvis utav konstnärlig kvalité, kan man ju fråga sig varför man bör utbildar populärmusiker alls. Eller är det popartister man utbildar? Begrepp och benämningar blandas lätt ihop och nosar samtidigt väldigt nära varandra när det kommer till framförande inom genren och alla dess grenar.

För egen del studerar vi på en lärarutbildning, men utbildningen har gett så pass spetsinriktad utbildning och kompetens på våra huvudinstrument att vi också jobbar och kommer jobba som musiker. Så är inte fallet på the Institute. Där utbildar man populärmusiker, visserligen i en stad där det finns ett helt annat utbud utav frilansjobb inom genren, som även berör mycket av de ämnen som vi kanske snarare skulle definiera som en av många färdigheter en popartist bör ha. Frilansarmarknaden är absolut en väg att gå om man vill och kan spela populärmusik, dock uteblir den finansiella tryggheten som vi i Sverige är så vana vid bör finnas med i bilden.

Det ska bli väldigt intressant att ta se vad som händer med genren och med de musiker spelandes instrument som i huvudsak används inom denna musik. Förhoppningsvis tillskrivs musiken en vacker dag samma konstnärliga integritet och kulturstatus som bara ett fåtal genrer idag har. Hur musiken utvecklas, både på institutioner och i branschen, hur det händer, om det händer och när det i så fall händer kommer det finnas mycket att forska kring, vilket såklart hade varit intressant att dyka ner i vetenskapligt både under och efter denna eventuella process. Idag jobbar vi, musikvärldens riskkapitalister, vidare mot nya spännande skapelser, samarbeten och uppgifter, vilket vi hoppas att vi kommer kunna fortsätta med.

Referenser

- Bergman, J & Byström, M & Glover, N. (2011) *Sign O' The Times*. Lund: Studentlitteratur
- Brinkman, S & Kvale, S. (2009). *Interviews, Learning the craft of qualitative research interviewing*. SAGE Publications
- Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. London, New York: Routledge.
- Frith, S. (1996) *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press
- Folkestad, G. (2006). *Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of earning*. British Journal of Music Education, 23, pp 135-145 doi:10.1017/S0265051706006887
- Grandin, I. (2009). *Ungdomskultur – och sen? Musikutbildning och utövande i svenska 1900-talsgenerationer*, Kulturellt: *Reflektioner i Erling Bjurströms anda* sid 100-126, Johan Fornäs och Tobias Harding (red.), Linköping University Electronic Press 2009
- Green, L. (2008) *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. London and New York: Ashgate Press.
- Green, L. (2001). *How popular musicians learn. A way ahead for music education*. London and New York: Ashgate Press
- Hellström, V. (2004). *Bildningsgång och lärarroll. En intervjustudie om ämnet afrosång och dess inträde i den formella musikutbildningen* D-uppsats i musikpedagogik, Centrum för musikpedagogisk forskning, Kungliga musikhögskolan, Stockholm
- Olsson, B. (1993). *SÄMUS en musikutbildning i kulturpolitikens tjänst?* Göteborg: Göteborgs Universitet, Musikvetenskap.
- Rydlöv, A. (2007). *Rocksmak i rockutbildningen Populärkultur, smak och repertoar inom en utbildningsinstitution*, C-uppsats, Lunds universitet Musikhögskolan i Malmö
- Schippers, H. (2010). *Facing the music: Shaping music education from a global perspective*. New York: Oxford University Press.
- Smith, G.D. (2011, forthcoming) 'Popular Music in Higher Education', in G. Welsh and I. Papageorgi (eds.) *Investigating Music Performance*. Aldershot: Ashgate.

Wibeck, V. (2000). *Fokusgrupper. Om fokuserade gruppintervjuer som undersökningsmetod*.
Lund: Studentlitteratur

Yin, R K. (2003) *Case Study Research. Design and Methods*. SAGE Publications

populärmusik. <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/lang/populärmusik>, Nationalencyklopedin,
hämtad 2012-11-26.

rock. (2012). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from

<http://www.britannica.com.ludwig.lub.lu.se/EBchecked/topic/506004/rock>

Institute of Contemporary Music Performance <http://www.icmp.co.uk> 2012-10-02