



**LUNDS UNIVERSITET**  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp

Höstterminen 2014

Läraryrkesutbildningen i musik

Handledare: Prof. Dr. Anders Ljungar-Chapelon

# **Unga cellisters utveckling**

## **En kvalitativ intervjustudie av påverkande faktorer**

Av: Felix Schwere



# Sammanfattning

**Titel:** Unga cellisters utveckling: en kvalitativ intervjustudie av påverkande faktorer

**Författare:** Felix Schwere

I denna studie undersöks olika frågeställningar som gäller utveckling, talang och begåvning och hur olika cellister och cellolärare ställer sig till dessa frågor. I kapitlet som behandlar min bakgrund redogör jag för min musikaliska utveckling samt hur det kom sig att mitt stora intresse för dessa frågor väcktes. Studien baseras till stor del på kvalitativa intervjuer men det är centralt för undersökningen att dessa resultat ställs i relation till aktuell forskning på förhållandet mellan högpresenterande individer och övning. I resultatdelen redovisas informanternas tankar och funderingar omkring för utvecklingen påverkande faktorer samt frågor som gäller talang och begåvning. Sista kapitlet, resultatdiskussionen, är indelad på ett liknande sätt som resultatkapitlet men här blandas och jämförs informanternas tankar med forskarnas vilket leder fram till uppsatsens slutsats att det är svårt att slå fast en enskild faktor som den viktigaste för utvecklingen utan att de påverkande faktorerna måste samverka.

**Nyckelord:** Begåvning, Drivkraft, Motivation, Musikalisk utveckling, Talang, Övning

## Abstract

**Title:** Cellist's musical development: a qualitative interview study of affecting factors

**Author:** Felix Schwere

The purpose of this study is to examine some cello teachers views about development, talent and giftedness in the light of recent research in the field. The first chapter is concerned with my own background as a cellist and where my big interest for the subject of this study came from. The study is based on qualitative interviews with three cellists but the theory of researchers into the relation between high achievement and practice is core to the discussion. In the final discussion the cellist's thoughts are compared with the thoughts and claims of the researchers. This studys conclusion states that it is not easy to point out a single factor as the most important for development, but there are many different factors that have to interact for the best possible development.

**Keywords:** Giftedness, Drive, Motivation, Musical development, Talent, Practise



# Innehållsförteckning

<b>1. BAKGRUND OCH FORSKNINGSSOMRÅDE</b> .....	<b>1</b>
1.1 MIN BAKGRUND.....	1
1.2 INTRESSEOMRÅDE .....	3
<b>2. SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR</b> .....	<b>5</b>
2.1 SYFTE.....	5
2.2 FRÅGESTÄLLNINGAR.....	5
2.3 FÖRTYDLIGANDE.....	5
<b>3. VAD SÄGER FORSKNINGEN?</b> .....	<b>6</b>
3.1 COYLE OCH MYELIN.....	6
3.2 ANDERS ERICSSON OCH EXPERTISE-MODELLEN .....	7
3.3 MOTIVATION OCH ÖVNING.....	9
<b>4. METOD</b> .....	<b>13</b>
4.1 FORSKNINGSMETOD .....	13
4.1.1 <i>Kvalitativa intervjuer</i> .....	14
4.2 STUDIENS URVAL OCH GENOMFÖRANDE .....	15
4.2.1 <i>Urval och informanter</i> .....	15
4.2.2 <i>Intervjuernas genomförande</i> .....	15
4.2.3 <i>Analys av studiens data</i> .....	16
4.3 ETISKA ÖVERVÄGANDEN.....	17
4.4 TILLFÖRLITLIGHET .....	17
<b>5. RESULTAT</b> .....	<b>18</b>
5.1 FAKTORER SOM PÅVERKAR UTVECKLINGEN .....	18
5.1.1 <i>Yttre faktorer och miljöpåverkan</i> .....	18
5.1.2 <i>Den inre drivkraften</i> .....	23
5.2 BEDÖMNING OCH TALANGERNA.....	26
<b>6. RESULTATDISKUSSION</b> .....	<b>30</b>
6.1 OLIKA FAKTORERS PÅVERKAN OCH SAMSPEL .....	30
6.1.1 <i>Hemförhållanden och lärarnas påverkan</i> .....	30
6.1.2 <i>Drivkraften och övningen</i> .....	33
6.1.3 <i>Musikalisk begåvning</i> .....	35
6.2 SLUTSATS.....	36
6.3 FÖRSLAG PÅ FRAMTIDA FORSKNING.....	38
<b>KÄLLFÖRTECKNING</b> .....	<b>39</b>
LITTERATURLISTA.....	39
<b>BILAGA</b> .....	<b>40</b>
INTERVJUGUIDE.....	40



# 1. Bakgrund och forskningsområde

I den första delen av detta kapitel kommer jag att redogöra för min bakgrund och min musikaliska utveckling, lite utförligare än vad som är brukligt. Anledningen är att jag anser att min egen musikaliska utveckling är av intresse för mitt arbete och det kommer också återkopplas till min bakgrund i diskussionskapitlet i slutet av denna uppsats. I den andra delen av kapitlet beskrivs uppsatsens intresseområde och det motiveras varför just detta ämne valdes.

## 1.1 Min bakgrund

För ganska exakt tjugo år sedan började jag spela cello, mest av en tillfällighet. Min familj bodde vid denna tid fortfarande i Tyskland och jag skulle precis börja i andra klass. Skolan som jag gick på var en stor skola med cirka tusen elever från årskurs 1 till 13. Det som var speciellt med denna skola var att det var en Waldorfskola. Inom waldorfpedagogiken lägger man en stor vikt vid de estetiska ämnena genom hela skolgången. En annan sak som skiljer Waldorfskolor från andra skolor är att man oftast är kvar på samma skola under hela sin skolgång. Även när man går Oberstufe, som motsvarar det svenska gymnasiet, så är man kvar i samma byggnad. Vi hade redan tidigt musikundervisning och skulle från årskurs 2 välja varsitt (klassiskt) instrument för att kunna musicera med klasskamraterna, dels i klassorkestrarna men också i de större orkestrarna som sattes ihop av flera årskurser. Egentligen var min förhoppning att få börja spela piano, men efter min första pianolektion sade pianoläraren att mina händer fortfarande var lite små och att det skulle vara bättre för mig att först börja med ett stråkinstrument. Min klasslärare tipsade mig då om cellon vilket jag testade och fastnade för. I början fick vi grupplektioner med först fyra och sedan två elever per grupp. Efter något år så gick vi över till enskilda lektioner, först 30 och sedan 45 minuter per vecka. Det fanns en omfattande konsertverksamhet vilket gjorde att vi yngre elever kunde lyssna på de äldre eleverna och skaffa oss förebilder att se upp till. Jag kommer fortfarande ihåg en del skolkonserter då jag satt helt hänförd i publiken och förundrades över hur bra skolans stora symfoniorkester var. Det var de äldre eleverna – från årskurs nio och uppåt – som spelade i denna orkester.

När årskurs sex hade avslutats i juni år 2000, flyttade min familj till Sverige och Småland där vi hade en sommarstuga sen innan. Det var förstås en stor omställning –

inte minst musikaliskt. Min celloutbildning fortsatte nu på den kommunala kulturskolan och lektionerna var nu hälften så långa som i Tyskland. Efter ett år slutade min lärare – som jag tyckte om väldigt mycket – och ersattes av en vikarie som också slutade efter ett tag. Alla lärarbyten gjorde att lusten och motivationen att spela försvann och cellon ställdes undan för gott när jag var femton år gammal. Jag kommer också ihåg att klassisk musik inte var särskilt högt ansedd bland klasskamraterna på min skola. Detta hade kunnat vara slutet för min musikaliska karriär, men det var det alltså inte.

Två år senare hade vi flyttat till en annan stad i Småland och andra året på gymnasiet skulle precis börja. Min gymnasieskola var återigen en skola där de estetiska ämnena värderades väldigt högt och vi hade till exempel musik på schemat en gång i veckan (dock så var musiken till stor del inte klassisk). En dag undrade min mamma om det inte var dags för mig att börja spela cello igen för hon hade alltid tyckt att det var synd att jag hade slutat att spela. Efter några dagars funderande skickades min anmälan till stadens kommunala kulturskola in och celloutbildningen togs upp igen. Under två års tid hade cellon inte packats upp en enda gång och i början var det lite kämpigt att komma igång igen. Efter gymnasiet så var det självklart för mig att fortsätta med högre studier, men att det skulle bli musik var till en början inte lika självklart. Efter ett år med lite olika jobb och fortsatt spel på kulturskolan så sökte jag dock – efter ett tips från min lärare – till den nystartade stråkutbildningen på Oskarshamns folkhögskola. Nu kom nästa stora musikaliska omställning, att börja på folkhögskola var lika omvälvande för mitt cellospel som flytten till Sverige. Plötsligt ställdes det höga krav på mig både vad gällde övningstid och prestation. En sådan sak som att inse hur bra man faktiskt kan bli på ett instrument och hur lång väg som finns framför en, kan vara både oerhört frustrerande och skrämmande men också motiverande på samma gång. Den största skillnaden mot tiden före folkhögskolan var just tiden som lades på övning. Från att inte ha övat regelbundet och högst en timme åt gången, till att öva flera timmar om dagen nästan varje dag, var en tuff omställning i början men det var också nu som mitt riktiga intresse för den klassiska musiken och cellon väcktes. Det var inte bara övningstiden som förändrades utan också vad som skulle övas. Det var första gången, sedan tiden i Tyskland, som det ställdes krav på att öva teknikövningar, skalor och etyder regelbundet. Ganska snabbt gick det upp för mig att det var det här som skulle bli min heltidssysselsättning även i fortsättningen, jag skulle bli musiker. Under tre år på



folkhögskolan utvecklades mitt spel från en ganska låg – eller till och med väldigt låg nivå (jag hade t ex aldrig spelat i tumläge eller spelat en skala på mer än två oktaver – bara en sådan sak), till att vara tillräckligt bra för att komma in på instrument- och ensemblelärarutbildningen på musikhögskolan i Malmö. Visserligen var mitt mål på den tiden fortfarande att gå en musikerutbildning (eftersom jag hade hört att det är det man ska gå för att bli bra), men det kändes såklart väldigt bra ändå. Det blev en till ganska stor omställning nu, även om denna inte var lika stor som omställningen från kulturskola till folkhögskola. Skillnaden nu var att allting blev mycket mera seriöst. På folkhögskolan finns det inga betyg och långtifrån alla personer som går på folkhögskola gör det för att söka sig vidare till en högre utbildning. Det gör att kraven som ställs på en inte är alls lika höga som på musikhögskolan. De första åren på musikhögskolan kämpade jag fortfarande med min egen uppfattning om att det skulle vara mycket bättre att gå på musikerutbildningen, men är idag alldeles övertygad om att ha hamnat rätt, det är inom cellopedagogiken som min framtid finns. Jag ska bli lärare, en väldigt bra lärare.

## 1.2 Intresseområde

Under åren på musikhögskolan har mitt intresse och min fascination för läraryrket och det ansvar som vi lärare har, blivit allt större. Det finns några områden inom pedagogiken som de senaste åren har intresserat mig extra mycket: Talang, begåvning och utveckling. Vad är det? Varför lyckas vissa och inte andra? Hur kan det komma sig att personer plötsligt kan ta jättekiv i sin utveckling och varför stagnerar andra? När vi 2013 skulle skriva vårt självständiga arbete om vår egen övning, så var jag inne på detta område en hel del, eftersom ett syfte med arbetet var att ta reda på varför min övning ibland gick bra och ibland mindre bra. I samband med arbetet läste jag en bok av Daniel Coyle, *The Talent Code* (2009). Boken var oerhört fascinerande för mig för att den tittade på frågor om talang, begåvning och utveckling från ett helt annat perspektiv än jag hade gjort förut. Min uppfattning hade i stort sett varit att talang och begåvning finns naturligt inom vissa människor medan andra helt enkelt inte har musikaliska anlag. Den uppfattningen bekräftades också av personer i min omgivning såsom familj och vänner (”du har haft tur som är så begåvad, jag är helt omusikalisk” var och är fortfarande en typisk kommentar). Även en del lärare bekräftade den uppfattningen mer

eller mindre. Det som Coyle skrev i boken kastade omkull denna uppfattning helt och hållet och revolutionerade min syn på talang och begåvning. Han behandlar i sin bok detta område från ett helt annat perspektiv som var mer eller mindre nytt för mig. Det var efter detta självständiga arbete, och efter att ha läst Coyles bok, som frågor om talang, utveckling och begåvning började intressera mig väldigt mycket. När vi skulle bestämma oss för temat på vårt examensarbete, var det egentligen ganska självklart för mig att även mitt examensarbete behandla om detta område – om än från ett annat perspektiv.

Eftersom mina tankar och funderingar om talang och begåvning inte började på allvar förrän jag läste Coyles bok, så vill jag nu försöka ta reda på hur andra cellister ser på detta. Genom att intervjua ett antal cellolärare och cellister, vill jag undersöka vad de tycker och tänker när det gäller talang, utveckling och begåvning. Min uppfattning är att det finns en lite gammaldags syn på detta område inom framförallt den klassiska världen och det vore spännande att få reda på hur cellolärare ser på detta. Med gammaldags syn menas i detta fall att man tror att vissa människor helt enkelt saknar musikalisk talang och aldrig kommer att bli riktigt bra medan andra har fötts med den musikaliska gåvan.

## 2. Syfte och frågeställningar

I detta kapitel beskrivs studiens syfte och frågeställningar. Tredje avsnittet syftar till att förtydliga begrepp som presenteras i de första två avsnitten.

### 2.1 Syfte

Syftet med detta arbete är att med hjälp av en intervjustudie ta reda på vad några cellolärare och cellister har för syn på frågor som gäller unga cellisters utveckling, men också deras syn på frågor som gäller talang och begåvning. Denna studie belyser olika för utvecklingen viktiga, påverkande faktorer – ur studiens informanternas och forskares perspektiv – och undersöker huruvida informanterna anser om man kan bedöma elevers och studenters framtida cellistiska förmåga. Med anknytning till detta behandlar studien också frågan om det kan vara så att vissa elever eller studenter gynnas eller favoriseras (medvetet eller omedvetet) för att de redan tidigt anses vara mera talangfulla och utvecklingsbara än andra. Som jag nämnde i föregående kapitel så är min uppfattning att det finns en lite gammaldags syn på dessa områden inom den klassiska musikvärlden och det är intressant att få reda på hur olika cellolärare ställer sig till denna fråga.

### 2.2 Frågeställningar

Kan man förutse och uppskattningsvis bedöma en elevs framtida cellistiska förmåga? Från vilken ålder kan man i så fall se det och vad grundar sig en sådan uppskattning på? Vilka är de mest påverkande faktorerna för att barn och ungdomar ska få en så gynnsam cellistisk utveckling som möjligt?

### 2.3 Förtydligande

Med *unga cellister* menas elever och studenter från nybörjaråldern (oftast 7-8-års ålder) till studenter på musikhögskola (oftast tidig 20-års ålder). En lite mera ingående förklaring för hur orden *elever* och *studenter* används i denna studie finns i början på kapitel 5.

*Cellistisk förmåga* avser att beskriva hur skicklig en person är på att spela cello – hur pass avancerade färdigheter i cellospel som personen ifråga har.

## 3. Vad säger forskningen?

I detta kapitel ska det förklaras lite mer ingående vilken forskning som har används för att styrka studiens resultat samt mina resonemang i diskussionskapitlet. Detta kapitel är indelat i tre olika avsnitt varav de första två avsnitten fokuserar på Coyles och Ericssons verk, som haft stor inverkan på och varit en stor inspiration till denna studie. Det sista avsnittet behandlar flera forskare som inte har haft lika stor inverkan men som ändå har varit viktiga för studien på grund av lite annorlunda infallsvinklar än de ovannämnda.

### 3.1 Coyle och myelin

Som tidigare nämnt så är en stor anledning till min studie boken *The Talent Code* av Daniel Coyle (2010). Coyle påstår att det alltid handlar om övning på rätt sätt och om miljön som man har omkring sig för att utvecklas och bli bra, att det inte finns några som helst musikaliska gåvor som man kan födas med. Alla kan bli duktiga musiker (eller idrottsmän för den delen). Han menar att vad som gör att det i vissa – vad han kallar – talanghårdar sker en sådan otrolig snabb utveckling på eleverna, är att man där – oftast utan att inse det själv – har knäckt koden för hur vi och våra hjärnor lär oss på bästa sätt: ”They have tapped into a neurological mechanism in which certain patterns of targeted practise builds skill” (Coyle, 2010, s. 5). I sin bok förklarar Coyle mycket noga – med stöd av hjärnforskare – hur vi lär oss färdigheter och hur hjärnan och nervbanorna utvecklas under tiden som vi skaffar oss nya och svårare förmågor. Han menar att förklaringen till all inläring är ett ämne vars funktion ganska nyligen upptäcktes, *Myelin*. Coyle skriver att detta ämne – enligt hjärnforskare – är nyckeln till all inläring. Myelinets uppgift är att isolera nervbanor så att nervimpulser snabbare kan fortplanta sig på dessa banor. Ju oftare en viss nervimpuls färdas på en nervbana ju mer blir den isolerad och ju snabbare kommer nervimpulsen att färdas på den banan och ens färdighet utvecklas (Coyle, 2010 s. 30-32). Enligt Coyle kan man definiera färdigheter på följande sätt: ”Skill is a cellular insulation that wraps neural circuits and that grows in response to certain signals” (Coyle, 2010 s. 6). Coyle menar att många hjärnforskare, som till exempel Dr. Bartzoki vid UCLA (University of California, Los Angeles), numera är övertygade om att just myelinet är nyckeln till lärande utav färdigheter. Även om de vetenskapliga bevisen är ganska nya, så skrev redan för cirka trettio år sen Peter Bastian om detta fenomen i *In i musiken: om musik och medvetande* (Bastian, 1996).

Han nämner inte myelinet men beskriver ändå en väldigt liknande process som när han skriver om hur man lär sig nya saker: ”Hjärnan känner till alla grepp på instrumentet, men vi måste gräva ”kanaler” mellan de olika greppen i hjärnbarken så att vi automatiskt kan klara av vad som helst”. (Bastian, 1996, s. 109). Vidare menar Bastian att det är viktigt att vara noga med att spela långsamt, utan att spela fel, därför att det annars medför att hjärnan lär sig att spela fel varannan gång. Även Coyle talar om vikten av att öva rätt och menar att det gäller att uppnå vad han kallar för *deep practise*. Jag kommer i denna uppsats – i min egen översättning – hädanefter refereras till detta som att *djupöva*. När Coyle beskriver djupövningen hänvisar han mycket till Anders Ericsson, vilken är en av de mest framstående forskarna när det gäller utveckling av expertkunskap. Att djupöva handlar – enligt Coyle – om att hålla sig till tre regler:

1. Att dela upp allt i smådelar. Denna regel handlar enligt Coyle om, att – oavsett vad man ska lära sig – dela upp det i små fragment som lärs in bit för bit i ett mycket långsamt tempo. När man har lärt sig dessa bitar, så ökar man tempot och sätter slutligen ihop bitarna till allt större bitar.
2. Att repetera. Repetition och mycket övning är regel nummer två när det gäller djupövning, enligt Coyle. Denna regel har – och här refererar Coyle återigen till sina samtal med Dr. Bartzoki – helt enkelt att göra med att myelinets isolering av nervbanorna måste underhållas för att det annars sakta bryts ner. Ju mer vi övar, ju mer byggs denna isolering ut och ju bättre lär vi oss en färdighet. Coyle skriver att enligt Anders Ericssons forskning, så spelar det ingen roll vilken färdighet det handlar om, världens bästa har en sak gemensamt och det är mycket övningstid.
3. Att känna det. Det gäller enligt Coyle att lära sig hur det känns att djupöva, att veta exakt hur det känns i kroppen när man gör rätt och att uppskatta den känslan.

### **3.2 Anders Ericsson och expertise-modellen**

Ericsson är en av de främsta forskarna på området som handlar om förståelsen av expertis och förstklassiga prestationer inom de allra flesta områden där kunskaper och färdigheter mäts, som till exempel inom musiken. Han är enligt H. Gembris en av

förespråkarna för den så kallade *expertise-modellen*, en modell som idag ökar mer och mer i popularitet. Expertise-modellen förespråkar att kontrollerad övning över lång tid, ger färdighet (Gembris, 1998, s. 159). I boken *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance* (Ericsson, 2006) skriver Ericsson att det väldigt länge har funnits en allmänt accepterad åsikt, om att individuella skillnader på professionella prestationer beror på olika naturliga omständigheter. Man har ansett att de flesta med mycket övning visserligen kan bli bra på någonting, men att det till slut tar stopp på grund av de begränsningar som ens naturliga begåvningar – såsom ens medfödda och naturliga talang – utgör. Enligt denna uppfattning så har alltså alla människor en övre prestationsgräns. Detta synsätt, som länge legat till grund för de flesta försök att förklara prestationsskillnader bland professionella, bygger enligt Ericsson, mycket på de antaganden som Sir Francis Galton redovisade i sin bok *Hereditary Genius* (1869). Enligt Ericsson har det på senare år höjts alltmer röster som talar emot dessa uppfattningar och andra faktorer har istället lyfts fram som sambandet mellan överlägsna prestationer och erfarenhet. Utifrån de resultat som kom fram i deras studier så menar Ericsson att det går att göra ett antal påståenden. Deras studier visar att för att nå den högsta professionella nivån och bli en utav de bästa, så krävs det en djup och omfattande erfarenhet på det specifika området. Utöver detta så krävs det många tusen timmars träning för att nå den högsta nivån. Exakt hur många timmars träning eller övning det behövs, beror enligt Ericsson mycket på hur stor konkurrensen är på det specifika området. Inom många kända områden, såsom till exempel inom forskning, schackspel eller författarskap, krävs det ca tio år för att bli som bäst. Men det finns andra områden där det till och med krävs mer än tio år, till exempel musiken: ”For example, elite musicians (disregarding the biased standards for child prodigies) need closer to 20 or 30 years of training and often peak when they are around 30 or 40 years old” (Ericsson, 2006, sid. 689). Det är dock enligt Ericsson inte bara viktigt att man håller på med musik i många tusen timmar, utan också hur man gör det, hur man övar. Han menar att man under dessa tusentals timmar, måste hålla på med något som han kallar *deliberate practise* – genomtänkt övning (min översättning), för att nå den allra högsta nivån. När Ericsson genomförde en studie på musikhögskolan i Berlin så kom man fram till att alla violinister som var med i studien, höll på med musikaliska aktiviteter cirka 50 timmar i veckan. Man såg dock att de allra bästa violinisterna, i

mycket högre grad än de andra, sysslade med genomtänkt övning. Ericsson menar att genomtänkt övning innebär att: ”... individuals concentrate actively trying to go beyond their current abilities” (Ericsson, 2006, sid. 699). Han beskriver violinisternas enskilda övning som ett bra exempel på genomtänkt övning, eftersom violinisterna under den egna övningen – utifrån sina lärares instruktioner – jobbar för att uppnå särskilda mål.

I samma bok påpekar Barry J. Zimmerman varje individs egen roll för att kunna utveckla expertis. Att barn från början överhuvudtaget intresserar sig för ett område och utvecklar och fördjupar detta intresse, beror från början oftast på föräldrarnas och lärarnas stöd och hjälp, enligt Zimmerman. För att kunna utvecklas till en framstående musiker till exempel, så måste individen alltid själv få insikt och medvetenhet om sin egen övning och sina prestationer. Man måste tillägna sig vad han kallar för *self-regulatory processes*, självreglerande metoder (min översättning). (Zimmerman, i Ericsson, 2006). Han menar vidare att ens framgång inte enbart beror på dessa processer – att det är många faktorer som samspelar – men att det är en mycket viktig del i utvecklandet av bättre prestationer. Detta resonemang styrks av Ericsson som menar att avsaknad av insikt om övningens och träningens påverkan på utvecklingen, gör att människor inte når sin potential: ”Until most individuals recognize that sustained training and effort is a prerequisite for reaching expert performance, they will continue to misattribute lesser achievement to the lack of natural gifts, and will thus fail to reach their own potential”. (Ericsson, 2006, sid. 699).

Enligt Gembris (1998) så finns det en del kritik mot expertise-modellen eftersom den nästan inte alls tittar på om det kan finnas några medfödda skillnader som påverkar den musikaliska utvecklingen. Däremot så finns det inom andra delar av begåvningsforskning och utvecklingspsykologin – enligt Gembris – en ganska klar uppfattning om att det finns medfödda skillnader vad gäller olika anlag och temperament. Gembris menar att det kan medföra en förvrängning av det aktuella forskningsläget om man inte tar någon hänsyn alls till denna typ av forskning.

### **3.3 Motivation och övning**

Enligt Gembris (1998) är ett annat problem med expertise-modellen, att den inte på ett bra sätt kan förklara var motivationen till den intensiva övningen kommer ifrån, varför olika individer övar så olika mycket. Gembris menar att det visserligen är en fördel med

rätt förutsättningar, som understöd och beröm från föräldrar och lärare, men att detta inte måste betyda att motivationen blir så stor så att någon över en lång tidsperiod, övar mycket och intensivt.

Enligt Austin, Renwick och McPherson (McPherson, 2006) så har man länge försökt förstå varför det finns så stora skillnader i studenters lärande och utveckling, även bland studenter som verkar ha liknande anlag och färdigheter. Enligt författarna så har motivationsforskning tydligt gått från att tidigare mest ha tagit hänsyn till naturliga faktorer såsom instinkter och behov – men också faktorer som till exempel belöning och bestraffning – till att på senare år även ta stor hänsyn till – och erkänna – de sociala sammanhangens och egna tankemönstrens roll (McPherson, 2006, sid. 213). De menar vidare att eftersom det är ett väldigt svåröverskådligt ämne, så finns det ett behov av mer forskning för att bättre kunna förstå vad som motiverar barn och ungdomar i musikaliska sammanhang. Några av dessa tre forskares slutsatser är:

- Det är viktigt att barnen har en mångfacetterad syn på musikalisk förmåga, därför att barn som tidigt anser att de saknar musikaliska anlag och ser färdighet och musikalisk förmåga som något svårpåverkat, tidigt kommer att tycka att det är meningslöst att hålla på med musik och att investera den tid som krävs för att utvecklas.
- Det är viktigt att barnen, när de blir äldre, inte förlorar den positiva självbilden som småbarn oftast har. När barn börjar bli mer medvetna om sin egen utveckling och sin musikaliska förmåga, så märker de snabbt om de halkar efter vilket kan leda till att de börjar tro att de saknar musikalisk talang: ”When these feelings of concern or doubt become entrenched, children may choose to avoid learning situations, such as private lessons or ensemble rehearsals, that provide important avenues for musical growth but also may expose learning difficulties to others”. (McPherson, 2006, sid. 231)
- Den avgörande faktorn för framgång och motivation anses hos unga barn oftast vara just utvecklingen av färdigheter. Ju äldre barnen blir, ju viktigare blir deras egna värderingar, mål och övertygelser, så det är viktigt att de känner att det är meningsfullt för deras framtid att hålla på med musik.
- Till slut menar de tre författarna att även inflytande från de sociala



sammanhangen som barnen befinner sig i, avspeglar sig på vad som motiverar dom, inte bara förändringar inom barnen själva.

Gembris (1998) är inne på samma linje när han påtalar den stora risken med att stämpla barn som omusikaliska. När man en gång fått en sådan stämpel så medför det enligt Gembris att den musikaliska potentialen, som enligt honom i olika stor uträkning finns hos alla människor, förtvinar. Detta händer dels på grund av att man tar upp denna fördom om sin egen omusikalitet i sin självbild – vilket medför sämre självförtroende och sämre motivation – och dels för att föräldrar och lärare kommer vara mindre benägna att understötta någon som anses vara omusikalisk.

I boken *Forschendes Üben* (2002) skriver Wieland och Uhde att det i övningen oftast uppstår en konflikt mellan känslorna och tankarna eller – som forskarna själva uttrycker det – rationaliteten och intuitionen. Enligt Wieland och Uhde leder denna dagliga konflikt emellan det rationella, reflexmässiga, logiska på den ena sidan och det intuitiva, känslomässiga och spontana på den andra sidan, till att den övande bara följer båda vägarna till hälften och därför övar ineffektivt. Den övande följer till exempel fingersättningar och utantill-spel bara halvhjärtat men å andra sidan är den övande inte heller konsekvent med känslorna, som inte får komma fram ordentligt i spelet:

Mangel an Konsequenz ist der tiefste Grund für die Ineffizienz des Übens, die grosse Verschwendung von Energie, die im Verborgenen der Übezellen tagtäglich betrieben wird. Statt einer glücklichen Übereinkunft von Einbildungskraft und Vernunft bildet sich ein zähes Gemisch aus Halbheiten. (Wieland & Uhde, 2002, s. 215)<sup>1</sup>

Forskarna föreslår att det hela tiden ska finnas ett samspel mellan det rationella och det intuitiva. Enligt Wieland & Uhde kan det rationella och kunskapsmässiga aldrig ta över känslornas roll i musiken, men måste finnas där som en ledning och inspiration till det senare så att det ska kunna släppas fritt. Å andra sidan kan det rationella inte heller ta

---

<sup>1</sup> "Avsaknaden av konsekvens är den främsta anledningen till ineffektiv övning - det stora slöseriet med energi - som dagligen pågår i övningsrummens avskildhet. Istället för en lycklig överenskommelse mellan inbillningskraften och förnuftet bildar sig en seg blandning av halvmesyrrer." (min översättning)

över för mycket vilket det ibland kan göra när man till exempel lär sig musik utifrån aspekten att reproducera det hörda eller sedda identiskt. När till exempel den tekniska exaktheten blir det högsta målet, så kan det rationella bli till ett tvång som förtrycker det intuitiva och kväver värmen som de musikaliska impulserna ger musiken (Wieland & Uhde, 2002).

## 4. Metod

I detta kapitel redogörs för tillvägagångssättet i valet av forskningsmetod, urvalet av informanter samt genomförandet av studien. Det kommer även att redogöras för studiens etiska överväganden samt dess tillförlitlighet.

### 4.1 Forskningsmetod

Eftersom studien genomfördes utifrån mina egna funderingar och upplevelser så valde jag att använda mig av en kvalitativ forskningsmetod såsom Bryman beskriver i sin bok *Samhällsvetenskapliga metoder* (Bryman, 2002/2011). Den mest uppenbara skillnaden jämfört med kvantitativ forskning är enligt Bryman att: *Kvalitativ forskning brukar vara mer inriktad på ord än siffror* (Bryman, 2002/2011, sid. 340). Kvantitativ forskning utgår oftast ifrån en stor mängd data som samlas in via enkäter till skillnad mot kvalitativ forskning som oftast baseras på mer eller mindre fria intervjuer med ett mindre antal informanter. Eftersom min studie handlar om andra cellisters tankar och funderingar om talang och begåvning och jag ville kunna utforma datainsamlingen på ett rörligt sätt, så lämpar sig en kvalitativ metod bättre till mitt arbete än vad en kvantitativ metod skulle ha gjort. Detta styrks av Trost i *Kvalitativa intervjuer* (2010), där författaren menar att om man vill förstå varför människor handlar eller resonerar på ett visst sätt, då ska man använda sig av en kvalitativ forskningsmetod. Bryman (2002/2011) menar att det finns ytterligare ett antal skillnader mellan kvalitativ och kvantitativ forskning. Till exempel så händer det ofta att kvantitativa forskare inte träffar sina informanter personligen vilket kan ses som en fördel i denna typ av forskning, för att inte hota objektiviteten. I den kvalitativa forskningen däremot är det ofta önskvärt med en nära relation till sina informanter för att på så sätt lättare kunna sätta sig in i och tolka deras tankar och funderingar. Just att utgå ifrån informanternas perspektiv och tankar och inte alltför mycket ifrån forskarens, är ytterligare en viktig aspekt som skiljer dessa två forskningsmetoder. Trost ger en – enligt honom själv – något förenklad beskrivning av hur man avgör vilken metod som ska användas i en studie: ”Om frågeställningen gäller hur ofta, hur många eller hur vanligt så skall man göra en kvantitativ studie. Om frågeställningen däremot gäller att förstå eller hitta mönster så skall man göra en kvalitativ studie” (Trost, 2010, sid. 32).

Inom kvalitativ forskning finns det ett antal olika metoder som man kan använda sig

av och i många fall kombineras olika metoder. Några vanliga metoder enligt Bryman är:

- *Deltagande observation* och *etnografi* är metoder som liknar varandra på många sätt. Inom dessa metoder befinner sig forskaren under en tidsperiod i och deltar i den sociala miljön som ska observeras för att på så sätt samla in data till sin studie.
- *Kvalitativa intervjuer*, en metod som innefattar många olika intervjuformer. Intervjuerna används även mycket inom deltagande observation och etnografi.
- *Fokusgruppmetoden* där man använder sig av gruppintervjuer med flera deltagare och har frågor kring ett ganska specifikt område.

#### **4.1.1 Kvalitativa intervjuer**

I min studie använder jag mig av kvalitativa intervjuer. Om man jämför de kvalitativa intervjuerna med strukturerade intervjuer som används i kvantitativ forskning, så skiljer dessa sig på flera punkter som därmed också styrker mitt beslut att använda mig utav en kvalitativ metod. Det som enligt Bryman skiljer intervjuformerna är:

- I kvalitativa intervjuer kan man utforma sina intervjuer flexibelt och också avvika från intervjufrågorna ifall ett intressant ämne eller en intressant fråga kommer upp medan intervjun genomförs. På så sätt kan man anpassa intervjun till de olika informanterna vilket är önskvärt eftersom man inom kvalitativ forskning intresserar sig främst för den intervjuades tankar och synsätt istället för forskarens. Inom kvantitativ forskning utgår man däremot alltid från en tydligt strukturerad intervju eftersom man vill undersöka tydligt formulerade frågor och då är ett flexibelt genomförande med avvikningar från ämnet inte önskvärd utan störande och ska undvikas.
- Det är välkommet med långa och utförliga svar i kvalitativa intervjuer. Man kan också ställa olika följdfrågor till intressanta ämnen under intervjun. Inom kvantitativ forskning ska man däremot snabbt kunna bearbeta och analysera svaren i intervjuerna vilket gör att detaljerade, utförliga och långa svar inte är eftersträvarvärd.

## 4.2 Studiens urval och genomförande

I detta avsnitt kommer det redogöras för hur urvalet av informanter till studien gjordes, samt hur och på vilket sätt intervjuerna genomfördes.

### 4.2.1 Urval och informanter

Urvalet i denna studie gjordes på ett medvetet sätt enligt vad Bryman kallar för ett *målinriktat* urval (Bryman, 2002/2011, sid. 434). Det innebär att informanterna valdes ut med studiens syfte och forskningsfrågor i åtanke och för att få en bred representation som möjligt inom det relativt smala område som celloundervisning utgör. Inom detta målinriktade urval användes det även en metod som Bryman kallar för *bekvämlighetsurval* (Bryman, 2002/2011, sid. 433). Bekvämlighetsurvalet innebär att det av praktiska och logistiska skäl användes informanter i Malmöregionen efter att jag bedömde att de skulle utgöra ett tillräckligt brett urval i relation till studiens syfte. Min önskan var att få en god variation vad gäller informanternas bakgrunder som cellister och cellolärare. Med dessa kriterier i åtanke, så föll valet på följande informanter:

- Informant 1, som i många år har arbetat som musiker med till exempel olika solistuppdrag, samt som cellolärare på både musikgymnasium, folkhögskola och musikhögskola.
- Informant 2, som också länge arbetat som musiker, till exempel som stämledare i olika professionella orkestrar. Informanten har också arbetat flera år som cellolärare på musikhögskolenivå.
- Informant 3, som i många år har arbetat med celloundervisning på främst kulturskolenivå, men också på gymnasium. Även denne informant har arbetat med diverse olika musikeruppdrag.

### 4.2.2 Intervjuernas genomförande

Som läsaren kan läsa i tidigare avsnitt i detta kapitel, så användes kvalitativa intervjuer till datainsamlingen i denna studie. Även kvalitativa intervjuer kan enligt Bryman (2002/2011) delas in i olika typer och jag använde mig av en form som var mest likt det som Bryman beskriver som *semistrukturerad intervju*. Denna intervjuform skiljer sig mot de en *ostrukturerad intervju* – som nästan liknar ett normalt samtal – på en del sätt: ”Forskaren har då en lista över förhållandevis specifika teman som ska beröras (det

kallas ofta för en intervjuguide), men intervjupersonen har stor frihet att utforma svaren på sitt eget sätt”. (Bryman, 2002/2011, sid. 415). Enligt Bryman så lämpar det sig att använda en sådan form av intervju när forskaren har en ganska tydlig uppfattning om vad som ska undersökas inom ett visst tema. Om det ska ingå flera informanter i intervjun så är det enligt Bryman ytterligare ett skäl till att använda någon form av struktur – såsom en intervjuguide – för att lättare kunna jämföra informanternas svar. En semistrukturerad intervju liknar på många sätt det som Kvale och Brinkmann (2009) i beskriver som en *halvstrukturerad livsvärldsintervju*, som enligt dem är en intervjutyp där forskaren försöker förstå informantens livssyn och tankar med hjälp av en särskild metod: ”Den är halvstrukturerad – den är varken likt ett öppet samtal eller ett slutet frågeformulär” (Kvale & Brinkmann, 2009, sid. 43). Även Kvale och Brinkmann beskriver att forskaren utgår från en intervjuguide med mer eller mindre fasta frågor.

Intervjuguiden som användes till denna studie hade ett antal frågor som behandlade två olika teman, dels informanternas egna cellistiska bakgrund och utveckling, och dels deras syn på viktiga faktorer för elevers och studenters utveckling (Bilaga 1). Ordningen de två teman var densamma under alla intervjuer, men ordningen på frågorna inom temat kunde variera något emellan intervjuerna.

Enligt Trost (2010) så är det viktigt att miljön där intervjun görs är så ostört som möjligt och samtidigt en miljö där informanten känner sig trygg och avslappnad, för att få en bra relation emellan intervjuaren och informanten. De tre intervjuerna i denna studie gjordes i sådana miljöer som enligt min mening uppfyller dessa krav. Intervjun med Informant 1 gjordes hemma hos informanten, intervjun med Informant 2 i ett avskilt rum på informantens arbetsplats och intervjun med Informant 3 genomfördes i ett övningsrum på Malmö musikhögskola.

Alla intervjuer spelades in med en Zoom H4 ljudinspelningsapparat och intervjuerna var 30 – 37 minuter långa.

### **4.2.3 Analys av studiens data**

Efter att intervjuerna hade genomförts, så transkriberades dessa ordagrant. Efter transkriberingen så lästes intervjuerna igenom och sammanfattades så att de för studien ointressanta delarna togs bort. Det tredje steget i min analys var en sammanställning av de tre intervjuerna i ett dokument. Intervjuerna lästes i detta skede igenom en efter en och intressanta teman som berördes skrevs in i ett tomt dokument som olika rubriker.

Sedan sorterades informanternas svar, tankar och funderingar in under dessa olika rubriker i det nya dokumentet, vilket bildade en mall som låg till grund för resultatkapitlet.

### **4.3 Etiska överväganden**

I enlighet med Vetenskapsrådets etiska riktlinjer för samhällsvetenskaplig forskning (Vetenskapsrådet 2014) så informerades alla informanter om denna studies syfte samt att deras medverkan är frivillig. Informanterna fick även erbjudande att få läsa de transkriberade intervjuerna och framföra önskemål om ändringar. Eftersom det fanns önskemål om anonymitet i uppsatsen så använder jag mig av ordet hen alternativt Informant 1, 2 eller 3 när jag refererar till informanterna. En annan anledning till att jag använder mig av ordet hen är att jag gjorde avvägningen att informanternas kön inte har någon som helst betydelse för denna studie.

### **4.4 Tillförlitlighet**

Denna studie kan ses som en indikation på hur cellister och cellolärare tänker och resonerar kring de områden som presenteras i studiens resultat. Däremot så ska resultatet och slutsatserna i studien, på grund av det låga antalet informanter, inte betraktas som allmängiltiga. I övrigt så har studien enligt min mening genomförts på ett tillförlitligt sätt och kan tjäna som en utgångspunkt för framtida, mer omfattande studier. Till grund för min bedömning av studiens tillförlitlighet ligger studiens noggranna transkriberingar av intervjuerna samt att de redovisade resultaten och tolkningen av dessa oftast styrks av flera informanter och forskare.

## 5. Resultat

I mitt resultat redovisas informanternas tankar och funderingar utifrån de olika rubriker och underrubriker som presenteras i detta kapitel. En slutsats av det som presenteras i detta kapitel redovisas senare i resultatdiskussionen.

Även om informanterna inte alltid tyckte likadant i alla frågeställningar och funderingar, så styrkte de ändå varandras åsikter gång på gång. I detta avsnitt kommer jag att presentera de allra viktigaste faktorerna för cellisters utveckling enligt informanterna.

Med professionella cellister menas i detta kapitel alla som har kommit in på en högskoleutbildning och därmed åtminstone delvis försörjer sig på musiken. När jag skriver om elever så innebär det för det mesta barn och ungdomar i kulturskoleåldern. Med studenter menar jag de som går på eftergymnasial utbildning såsom folkhögskola och musikhögskola, alternativt de som studerar privat men har gått ut gymnasiet.

### 5.1 Faktorer som påverkar utvecklingen

En stor likhet mellan informanterna var vad de menade var de viktigaste anledningarna till att de själva och andra lyckades att nå musikerutbildningar eller till och med bli professionella cellister. I detta avsnitt kommer jag att presentera de allra viktigaste och starkaste faktorerna för cellisters utveckling, enligt informanterna.

#### 5.1.1 Yttre faktorer och miljöpåverkan

I denna första del presenteras olika yttre faktorer som kom fram som viktiga i samtalen med informanterna. Med yttre faktorer menas sådant som elever och studenter inte själva kan påverka i någon större utsträckning.

Vad gäller hemförhållanden såsom musik inom familjen och stöd och hjälp hemifrån så skilde sig informanternas bakgrunder åt ganska mycket, men de bekräftade likafullt varandras åsikter flera gånger. Informant 1 och Informant 3 tyckte att det var mycket viktigt för utvecklingen att ha stort stöd hemifrån med olika saker som har med cellospelet att göra. På frågan om de hade haft hjälp själva, så svarade båda två att de hade haft en del hjälp. Informant 1 fick tillsägelser då hen inte övade och Informant 3 svarade på frågan: ”Inte hjälp med cellospelet, men de sparkade mig i rumpan så jag övade, det är ju också en form av hjälp”. Båda informanterna tyckte att framförallt små



barn men också ungdomar behövde all hjälp de bara kunde få av föräldrarna, för att lyckas. Enligt informant 3, som själv undervisar många barn, så är stödet hemifrån jätteviktigt. Det gäller, enligt informant 3, att föräldrar skjutsar barnen och ungdomarna till lektioner, läger och konserter och alltid kommer på elevernas konserter och berömmar dem, men också att de hjälper eleverna med övningen hemma. På frågan om det var viktigt för utvecklingen med hjälp i hemmet, svarade Informant 3: ”Ja absolut och få dem intresserade och tycka det är kul. De har oftast jättemycket aktiviteter och då ska helst cello inte stå längst ner på den listan”. Informant 1 ansåg att det är mycket viktigt att föräldrarna faktiskt också ställer krav på sina barn att öva och att det tyvärr är lite dåligt med sådana krav vad gäller hela skolsystemet idag. Utan krav så menade hen att: ”Man förråder sina barn, man ger ju inte barnen det som gör att de kan bli vuxna människor och duktiga människor”. Enligt informant 1 så är lärarnas roll viktigt här, därför att lärarna ska stötta föräldrarna i detta och även ge i uppdrag till föräldrarna att de ska se till att barnen övar. Föräldrarna skulle dock, enligt informant 1 också hjälpa barnen med de praktiska detaljerna vad gäller övningen:

Barn behöver hjälp. När det gäller cello så är det ju rätt omständligt. Man ska plocka fram cello, ska stämma, skruva upp stråken, sätta fram stolen... allt sådant kan en liten sex-sjuåring tycka kan vara jättejobbigt att lytta fram själv. (Informant 1)

Informant 2 lyfte inte fram stöd och hjälp i hemmet som en avgörande faktor vad gäller utvecklingen och hade själv inte haft hjälp med till exempel övningen men med en del av det praktiska. På frågan om vad för slags hjälp i hemmet som det kunde röra sig om svarade hen: ”Skjuts. Jag är uppvuxen på landet så farsan skjutsade ju mig till alla orkestrar och så”.

Informanternas syn på hur viktigt det är med musik hemma i familjen skiljde sig åt en del. När man ser på informanternas egna bakgrunder så var det bara informant 1 som kom från en riktig musikerfamilj där i princip alla var professionella musiker. Hen tyckte dock inte att det krävs en musikalisk hemmiljö för att lyckas utan menade att det finns flera exempel på framstående musiker som inte kommer från en sådan miljö. För informanten själv hade dock denna miljö varit helt avgörande för att lyckas som cellist. Informant 1 hade i flera år spelat piano utan att lära sig någonting men fick sedan testa

cellon och fastnade direkt, från första ton: ”Så att jag fick en cello... och så vips kom ljuset till mig. Jag kan inte säga det annorlunda. Jag blev helt lycklig över att kunna göra en ton”. Informantens stora förebild i hemmet var mamman som var en mycket duktig pianist och mamman blev överlycklig över att barnet nu hade hittat rätt instrument. Hen blev nu plötsligt mittpunkten i familjen vilket var ”en chockerande men underbar upplevelse”. Informanten hade fina minnen från spel tillsammans med mamman och menade att det var barndomens högtidsstunder: ”... när man hade lärt sig ett stycke och kunde spela det med sin mamma. För jag älskade hennes spel. Jag kunde stå bakom dörren och njuta av hennes spel så det värkte i hela kroppen”. Informant 1 beundrade sin mamma oerhört och berättade till exempel om att hen som barn hade varit mycket hemma från skolan på grund av sjukdom, men tyckte att det varit helt fantastisk för att hen då kunde lyssna på mammans spel. Mammans stöd och uppmuntran var avgörande för att informant 1 blev cellist: ”Att jag blev cellist, det är tack vare min mamma, den här otroliga uppmuntran. Det var livsviktigt för mig”. Även Informant 2 hade en förebild hemma som var avgörande för valet att bli professionell cellist. Informanten har en syster som sjunger professionellt och bestämde sig själv för att syssla med musik när hen hade hört systemen framföra Figaros bröllop som sångerska i kören på operan. Informant 2 menade: ”Att jag ville bli musiker, det får jag nog skylla på min syster och möjligheten att lyssna på opera. Inte som förebild, mest för att öppna upp att man kan jobba med musik”. Informant 3 hade däremot inte någon musiker i familjen eller släkten men menar ändå att det oftast har en avgörande betydelse, vilket hen kan se på sina elever: ”De elever jag har haft som har gått vidare till musikhögskola, kommer från musikerfamiljer... faktiskt”. Vi hade en liten diskussion om vad detta beror på och hen funderade på om det kanske var så att dessa elever helt enkelt har mycket stöd hemifrån och att barnen oftast hört musik sedan barnsben, kanske sedan de låg i magen. Hen undrade om det kanske blir naturligt för dem att öva eftersom flera i familjen också gör det dagligen. Informant 3 har även haft några elever som inte kom från musikerfamiljer, som inte riktigt gått hela vägen till musikhögskola men som ändå hade gått vidare med musiken lite och till exempel gått på folkhögskola något år. Det dessa elever dock hade gemensamt med eleverna från musikerfamiljer, var det stora stödet hemifrån. Informant 3 berättade också om hur hen alltid sjunger med sina elever (när de är små) och en dag kom det fram en pappa och undrade hur man

sjunger, de hade aldrig gjort det hemma med sina barn: ”Jag fick en chock, jag var helt chockad att det kan vara så att man inte har sjungit. Då var den här tjejen åtta och hon kunde inte sjunga”.

Att deras respektive lärare hade spelat stor roll för deras egen utveckling ansåg alla tre informanter. En av de främsta anledningar till att informant 3 på gymnasiet började öva mer och utvecklas mycket, var att hen började som övningselev åt lärarstudenterna på musikhögskolan. Innan dess hade hen gått på den kommunala musikskolan och visserligen haft bra lärare: ”... första läraren blir nog alltid lite idol tror jag”, men den sista läraren som hen gick för där hade cello som biinstrument och kände till slut att det var dags att släppa vidare sin elev. När Informant 3 nu började som övningselev så fick hen lektion en timme i veckan och också väldigt engagerade lärare: ”Det var ju roligt att åka dit in och ha lektioner. Även om man inte hade övat så mycket så var det väldigt roligt”. Även Informant 2 mindes tydligt sina första lärare och berättade om anledningen till att hen överhuvudtaget började spela cello. Det var när musikskolans lärare kom till informantens skola och hade visningar av instrument, som celloläraren var väldigt smart och lärde informanten spela Blinka lilla stjärna på två strängar. Eftersom informanten hade lärt sig att spela en låt så snabbt så kände hen sig som gjord för att spela cello och började. Informant 1 hade förmånen att föräldrarna såg till att hitta bra lärare till sina barn vilket var bra eftersom den allra första läraren som Informant 1 gick för visserligen var en väldigt duktig cellist, som hade gått för en av de största lärarna på den tiden, men också alkoholiserad. Det var inte alltid trevligt att ha lektion hos denne lärare vilket gjorde att hen slutade för honom och föräldrarna hittade en ny lärare, solocellisten i Malmö Symfoniorkester. Lite senare studerade Informant 1 under några år för en av Nordens bästa cellister men menade att hen efter några år för denne lärare längtade till något nytt eftersom läraren – som visserligen spelade helt fantastiskt bra, aldrig en ton fel – inte var så bra på att lära ut saker: ”... jag fick heller aldrig lära mig specifika: passa på där och gör så där och håll stråken rakt där och så vidare. Så att där fanns många luckor i min kunskap, så att jag längtade efter något annat”. Detta gjorde att denne sökte till en skola utomlands och gick för en av de allra största och mest erkända pedagogerna som verkligen kunde peka ut exakt vad informanten behövde jobba med och hjälpte informanten att komma tillrätta med sin teknik. Även Informant 2 var inne på att en bra lärare måste kunna peka ut specifika

saker i sina studenters spel som behövde arbetas på. Det är väldigt viktigt för informanten att studenterna själva skulle leta efter klangen men att läraren hjälper studenterna med detta genom att förebilda och härma så att studenterna skulle bli medvetna om till exempel stråkens påverkan på klangen. Enligt Informant 2 är det dock mycket viktigt att försäkra sig om att studenten verkligen har förstått så att denne sedan kan vara sin egen lärare under övningen:

För sen när man går hem så har man en hel verktygslåda med verktyg till sin celloteknik, som man kan plocka upp vid olika tillfällen när man märker att: nej men nu funkar inte det där, jo men just det, det var den där grejen som Mats – då i mitt fall – sade. Det är för att jag gör sådär. (Informant 2)

För att bli en bra lärare och kunna peka ut specifika svårigheter för sina studenter så är det – enligt Informant 2 – väldigt viktigt att man spelar och övar själv, så att man vet vad som är svårt. Även Informant 1 påpekade vikten av att spela själv när man undervisar: ”Jag fattar inte dem som undervisar, som inte kan spela. Det måste bli skräp. Faktiskt”. Informant 1 tyckte att det var ganska svårt att svara på vad som utmärkte en bra lärare och tyckte att hen själv till exempel var bra för vissa men sämre för andra. Problem nummer ett är – enligt informanten – helt enkelt att man som lärare inte kan vara bra för alla elever, även om det enligt hen finns undantag som till exempel Mats Rondin, som verkade ha varit bra för de allra flesta av sina elever. Att just Rondin hade varit en bra lärare bekräftades av informant 2, som själv hade studerat för honom och menade att Rondin hjälpte hen att få ordning på spelet och övningen, vilket ledde till att Informant 2 sen fick jobb. Även Informant 3 menade att läraren är betydelsefull för utvecklingen och gav som exempel att flera av de elever som hade studerat för hen och gått vidare till musikhögskolan, även tagit lektioner för andra, mer kända cellolärare. Enligt Informant 3 är den allra viktigaste anledningen till att bli en bra cellolärare, en bra människokänedom, att oavsett vad det är för människor/elever man möter, kunna väcka ett intresse för cellon och cellospelen hos dem: ”För att det är din mission som man har liksom. De har anmält sig till cello, de vill spela cello – förhoppningsvis – och alla dem ska man försöka göra till duktiga celloelever och det är inte så lätt”. Informant 3 trodde att just en bra kontakt mellan läraren och eleven och att eleven känner ett stort stöd från sin lärare, är en stor hjälp för att eleven ska tycka att det är roligt att spela cello

och också övar hemma.

När det gäller övriga yttre faktorer så diskuterade vi kort ålderns betydelse för utvecklingen, men den spelar enligt informanterna inte någon större roll. Även vikten av att ha fysiska förutsättningar pratade informanterna om lite grann, främst då för att undvika förslitningar. Informant 3 påpekade att det hade blivit allt viktigare för hen själv att värma upp och få igång musklerna och Informant 1 menade att det gäller att träna och röra på sig för att inte drabbas av förslitningar: ”Det är enkelt, det är enkelt att åtgärda och jag tror faktiskt att vill man bli musiker så ska man se till å ha en stark kropp... vältränad kropp”.

### **5.1.2 Den inre drivkraften**

Detta avsnitt kommer att handla om inre drivkraft. Med inre drivkraft menar jag sådant som visserligen kan påverkas av de yttre faktorerna, men som – enligt informanterna – i stor utsträckning kommer inifrån en själv.

Enligt informanterna är övningen och övningstiden en av de enskilt viktigaste faktorerna för den egna och elevens utveckling. Alla tre informanter angav att de i alla fall under studietiden på musikhögskolan hade lagt ner många timmar varje dag på övningen. Informant 2 menade att hen inte övade någonting alls i början, men efter att hen bestämde sig för att syssla med opera så började hen öva jättemycket. När Informant 2 presenterade sina framtidsplaner för sin cellolärare på kulturskolan: ”Så hon sa bara ”Jösses, jaha, då får du ju börja öva” och så gjorde jag det, jag övade skitmycket”. Senare när Informant 2 gick på musikerutbildningen i Malmö, efter några år på både IE – och musikerutbildningar på andra musikhögskolor, så kom hen på att ifall hen någonsin skulle få ett jobb så skulle hen behöva öva mycket mer. Detta var anledningen till att hen lyckades få ett fast jobb. Från att tidigare ha övat ca fyra timmar om dagen på IE-utbildningen och ha slarvat mycket med övningen på en tidigare musikerutbildning, så gick Informant 2 upp rejält i övningstid:

Jag kom på att jag ibland faktiskt övade tio timmar om dagen när jag gick i Malmö  
[...] Det går att öva tio timmar och så har jag ju en väldigt bra kropp som tål det.  
Sen fick jag ju ett jobb efter det, så det funkar. (Informant 2)

På frågan om hur informanten lade upp sin övning när denne övade som mest så svarade

Informant 2 att ungefär hälften av tiden lades på teknik – det vill säga skalor, teknikövningar och olika etyder – och den andra hälften lades på musiken, alltså styckena. Det är samma upplägg som Informant 3 hade då hen övade som mest, hälften teknik och hälften stycken. Informant 3 berättade att hen började öva ca fyra timmar om dagen andra året på folkhögskola och fortsatta öva väldigt mycket under studietiden på musikhögskolan: ”På musikhögskolan övade jag jättemycket fastän jag gick IE också, jag var här alltid”. Att övningen var som mest under tiden på musikhögskolan är någonting som alla mina tre informanter var överens om. Informant 1 övade ca tre timmar om dagen de första åren på musikhögskolan men sen när hen kom in på en utbildning i Paris, så ökade övningstiden kraftigt: ”Där övade folk sex - sju timmar om dagen. Så det gjorde jag också”. Informanterna tyckte alla att uthållighet med övningen var väldigt viktigt för att lyckas komma långt som cellist. Enligt Informant 3 är det väldigt viktigt – men kan oftast vara väldigt svårt – att få elever att förstå att det krävs mycket jobb för att bli bra:

Det säger jag ofta att de måste göra, ”du måste kämpa med detta själv, jag kan inte föra in det i dig via en sladd utan du måste själv kämpa med detta”. Gör man inte det så funkar det liksom inte. (Informant 3)

Även Informant 2 berättade att det kan vara svårt ibland att få studenter att förstå att det krävs en massa jobb av studenterna själva för att lyckas: ”Studenter kommer... och så vill dom att man ska hålla klang på dom sådär... men det går inte, man måste hitta sin egen klang, sitt eget ljud”. Informant 2 menar att för att bli bra så handlar det om att hela tiden leta efter ett eget ideal, hur man vill att klangen ska vara. Detta jobb måste alla själva göra genom att öva väldigt mycket och genom att vara väldigt självkritiska under övningen: ”Man måste som jag var inne på innan, leta efter hur det ska låta. Sen får man vara extremt självkritisk när man övar – men inte när man spelar [...] och sen så, öva... öva, öva”. Just detta sökande efter sitt eget ideal var något som även Informant 1 tog upp som en viktig del av övningen. Det är – enligt Informant 1 – mycket viktigt att öva mycket och att också vara ihärdig med övningen för att bli en bra cellist. Man måste förmå sig själv att gång på gång upprepa samma saker och hela tiden söka: ”I detta upprepande ligger ett sökande efter det optimala uttrycket, efter den optimala klangen, efter den optimala sköna känslan – så man ska helst varje dag när man övar att bli

musiker – uppleva nirvana”.

Att ha ett mål med – och en anledning till – att spela cello är enligt informanterna en väldigt viktig faktor för att komma långt med cellospelet. En sådan drivkraft var helt avgörande för i alla två av informanternas professionella karriärer. Informant 2 berättade om en stor drivkraft och motivation som en anledning till att hen blev cellist. Ända sen Informant 2 hade sett sin syster på operan, så hade hen bestämt sig för att också jobba med detta och just att kunna få möjligheten att få ett jobb var också anledningen till att hen övade så mycket de sista åren på musikhögskolan. Men det som enligt Informant 2 var anledningen till att hen faktiskt lyckades bli en professionell cellist, var att cellons klang alltid hade lockat. Därför hade Informant 2 tidigt börjat leta efter ideal genom att till exempel lyssna på inspelningar och sedan leta efter klangen, hur cellon skulle låta. Just detta letande är enligt Informant 2 anledningen till att man lyckas bli en professionell cellist: ”... man måste hitta sin egen klang, sitt eget ljud och lyssna verkligen efter hur man vill att det ska vara. Och det tror jag att jag är bra på och var bra på”. Under detta letande gäller det enligt Informant 2 att under övningen vara väldigt självkritiskt, men inte när man spelar upp, eftersom man då ska applicera idealet – som man håller på att hitta eller kanske har hittat – på musiken. Att just hitta sitt eget ideal och inte bara tar efter sin lärares klang är enligt Informant 2 väldigt viktigt för att inte tröttna utan fortsätta att spela för en lång tid: ”Om man letar efter och hittar sitt egna sätt så brinner man ju för det en lång tid. Och man blir aldrig klar, det är det. Jag letar fortfarande [...] och det kommer jag nog att göra ända tills jag... dör”. Som läsaren kunde se i förra avsnittet, så nämnde även Informant 1 hur viktigt sökandet efter den optimala klangen och uttrycket är för att lyckas som cellist. Även Informant 1 lockades direkt av cellons klang och blev – precis som sin mamma – väldigt lycklig över att plötsligt kunna göra musik efter att i flera år utan framgång ha försökt lära sig piano. Informant 1 berättade för mig att hen bestämde sig väldigt snabbt för att bli cellist: ”Från första ton tror jag, det måste jag säga och jag har aldrig kunnat vika från det, det har alltid känts helt rätt”. Strax hade hen själv också bestämt vad framtidsmålet var, inte bara att bli cellist, utan att bli världens bästa cellist. När nu målet för framtiden var klar så började hen öva seriöst och hade hela sin studietid och även senare i livet en enorm framåtdrift till exempel när det gällde att fixa egna konserter och skriva runt och göra sig hörd. Enligt Informant 1 hade denna framdrift att göra med hens mammas stora

uppmuntran under uppväxten, men också mammans tidiga bortgång: ”Jag tror det har att göra med att min mammas uppmuntran och jag ville liksom... göra henne rättvisa”. Just uppmuntran och stöttning är enligt Informant 1 väldigt viktigt när ungdomar tycker om någonting, men huruvida det leder till en professionell yrkesroll får ungdomarna avgöra själva. Informant 1 menar att även om inte alla kommer att kunna bli professionella musiker så ska man ändå stötta lusten och kärleken till musiken på alla sätt eftersom det finns så många andra sätt att hålla på med musik. Även Informant 2 tyckte att det är viktigt att var och en helt själv ska bestämma om den vill syssla med musik för om där inte finns något intresse hos eleven så kommer det inte gå: ”Men är man intresserad av musik så kommer man kunna lära sig”. Enligt Informant 1 så kan det vara väldigt olika vad som gör att barn blir intresserade och motiverade utav cellospel. Det kan vara en sådan sak som att man ska helt kunna spela ett stycke väldigt bra på klasskonserten, eller att kunna spela tillsammans med andra och vara med i en orkester eller ensemble där det spelades bra: ”Vad som attraherar och vad som gör att något blir häftigt, det kan vara så olika beroende på att vi är ju lika mångfaldiga som vi är människor”. Just orkesterspel med en bra ungdomssymfoniorkester var enligt Informant 3, en av anledningarna till att hen tyckte att det var kul att spela och att intresset bibehölls under gymnasietiden. Den andra stora anledningen var – som tidigare nämnt – de engagerade lärarstudenterna på musikhögskolan. Att Informant 3 bestämde sig för att bli cellist berodde delvis på att hen spelade i ungdomssymfoniorkestern och att hen samtidigt gick tredje året på gymnasiet och funderade på framtiden: ”Då var det en kompis i orkestern som sa: ja men du kan ju alltid söka en folkhögskola och spela ett år och sen kan man göra något annat. Så blev det så”. Egentligen var hens plan att studera något annat efter det året men hen var fast efter detta år.

## **5.2 Bedömning och talangerna**

I detta tredje och sista avsnitt av resultatkapitlet, så kommer informanternas tankar och funderingar kring talang och begåvning att presenteras. Även informanternas tankar kring favorisering och risker och fördelar med detta, kommer att presenteras i detta avsnitt.

Informant 1 framhöll att man kan ha talang för en massa olika saker, att det är individuellt för alla människor men när det gäller just talang för musik så är det



viktigaste att man vill hålla på med det. Men informant 1 tyckte också att man kan uttala sig om någons talang från första början, även om man inte kan sja om framtida professionell framtid för det är upp till var och en själv att avgöra, enligt informanten. Talangen kan man – enligt hen – uttala sig om när ett barn till exempel väldigt tidigt spelar med inlevelse och fantasi och är kvick i fingrarna. Just inlevelse är enligt Informant 1 det viktigaste därför att: ”... Om du inte kan spela med inlevelse, om du inte kan förmedla, då kan du ju absolut spela för att det är skoj, men du kan kanske inte basera livet på att vara en scenpersonlighet”. Även Informant 3 tyckte att man kan se på vissa elever att de kommer kunna bli bra. Hen tyckte att de elever som snabbt förstår saker på lektionerna och har mycket naturligt, till exempel hur man ska hålla stråken och där vänsterarmen fungerar, kan bedömas kunna bli bra – om de får rätt förutsättningar. Just de rätta förutsättningarna är enligt Informant 3 ett väldigt viktigt skäl till att man kan forma en talang och hjälpa den framåt: ”Hela det paketet med att eleven själv lyssnar mycket på musik och är lyhörd och har bra gehör och att kommunikationen mellan oss fungerar och sen en hjälpande förälder hemma som övar med dom i början”. Inte heller Informant 3 tyckte däremot att man säkert kan uttala sig om att någon i framtiden skulle bli en professionell cellist, eftersom det – enligt hen – beror på så många olika faktorer. Det är enligt Informant 3 avgörande att eleven vill lägga tillräckligt med tid på övning och denne fortsätter öva också senare när den får mer och mer läxor i skolan, samt att eleven inte tappar intresset och fastnar för något annat istället. Informant 2 tyckte inte att man kan uttala sig om någon elevs framtida professionalism utan menade – liksom Informant 3 – att det helt beror på viljan att hålla på med cellospellet: ”Om barnet inte vill, så vill inte barnet och då blir det inte bra, hur begåvat, talangfull, musikaliskt eller vilken bakgrund eller var man bor. [...] Det handlar om att man måste vilja det och då kan man”. Enligt Informant 2 kan varenda en lära sig att spela och bli bra, förutsatt att personen har fysiska förutsättningar för det.

Att skilja på orden begåvning och talang var enligt informanterna inte lätt, eftersom ordens betydelse tangerar varandra. Informant 1 menade att vad vi är begåvade i, beror mycket på vad vi får med oss för attityder hemifrån och vilka inkörspportar vi har. Enligt Informant 1 så är kanske inte alla begåvade på musik men alla är begåvade på något. Informant 2 tyckte att musikalisk begåvning är något som alla kan få: ”Man kan ha en musikalisk begåvning... men man kan också arbeta sig till en musikalisk begåvning”.

Det som utgör musikalisk begåvning – enligt Informant 3 – är att man växer upp med musik och hör musik enda sen man är ett litet barn, att man då har det i sig och vet hur det ska låta. Enligt hen kan det vara därför som många av hens elever som har haft musikerföräldrar, har gått vidare till musikhögskolan. De barnen som aldrig hör olika sorters musik hemma, får det – enligt hen – mycket svårare, de har mycket sämre förutsättningar. Informant 3 menade att det inte finns några medfödda musikaliska gåvor eller musikaliska gener som man kan arva, utan att alla kan bli bra förutsatt att det finns rätt förutsättningar hemma: ”Jag tror snarare att man ska ha rätt förutsättningar och utveckla det du föds med, men jag tror inte det finns musikaliska gener”. En sådan sak som att redan som barn få gå på konserter är mycket viktigt, enligt Informant 3.

Enligt informant 3 så finns det en stor risk att elever favoriseras eller specialbehandlas när de anses mer begåvade än andra. Informant 3 själv är jättenoga med att behandla alla lika, framförallt när eleverna är i grupp – eftersom eleverna enligt hen, är jättesnabba med att uppfatta om någon specialbehandlas. Däremot så kan Informant 3 ibland ge någon duktig elev lite extra lektionstid, utan att de andra eleverna märker det. Enligt Informant 1 är detta en självklarhet. Att man ger extra mycket tid till elever som är bra: ”Om där kommer en unge som är verkligen begåvad, då är ju klart att ditt hjärta blommar och det är ju klart att du ger en extra halvtimme till den eleven, det är självklart”. Däremot menar Informant 1 också att alla elever som verkligen har lust att hålla på med musik, ska favoriseras. Sedan finns det enligt Informant 1 elever som inte har lust och om man inte lyckas väcka lusten i barnet, så kan man kanske hjälpa barnet att hitta något annat eller i alla fall se till att lektionerna blir en stund då barnet får lite fred och ro, eftersom barnet – enligt hen – kanske är utsatt och tvingat dit av sina föräldrar.

Enligt Informant 2 så finns det i en celloklass alltid elever som är bättre och de som är sämre och även om de som spelar bäst kanske får mer uppmärksamhet – till exempel genom stipendier – så behöver det inte vara en dålig sak, eftersom de som är sämre kanske blir motiverade att öva mer och går om dem som är bättre. Det som eleverna gör bra ska enligt Informant 2 alltid berömmas, samtidigt som man som lärare även måste kritisera det som är dåligt. Informant 2 sa att det ju visserligen då kan uppfattas som en form av favorisering av den eleven som spelar bra, men att det inte är tal om någon form av mobbning utan en viktig del av läraryrket: ”Det är lite det vårt yrke går ut på som

lärare, om nån spelar bra så säger man det och när nån inte spelar bra så måste man säga det också”. Informant 3 berättade hur hen alltid försöker behandla eleverna lika under repetitionerna med elevorkestern, att alla till exempel ska få testa hur det är att sitta längst fram och spela första stämman. Sedan så finns det enligt Informant 3 oftast en bestämd placering i orkestern när det gäller genrep och konsert. På frågan om det kunde vara en bra sak att vissa elever som spelar väldigt bra oftast får spela solostämmorna, svarade Informant 3: ”Det kan ju vara en bra grej men tyvärr har jag mest sett avundsjuka... Det gäller att få dem att tänka rätt”. Informant 2 tyckte att det kan vara positivt om en student får spela mer på en konsert eftersom det kan motivera de sämre studenterna att tävla lite mot de som är bättre och kanske få dom att öva mer och till och med gå om. Det hade enligt Informant 2 alltid varit en favorisering och en tävling på de kurser som hen hade gått på som student. Enligt Informant 2 så hade alla vetat om att det fanns olika nivåer, att man fick spela vid olika tider under konserterna, beroende på hur duktig man var. Fick man då avsluta en konsert, då visste man – enligt Informant 2 – att man hade klättrat, att man spelade bäst. Enligt Informant 2 så är det dock viktigt att alla får spela: ”Man ska ju aldrig i en studiesituation frånta en student möjligheten att träna på att spela på en konsert”.

## 6. Resultatdiskussion

Detta kapitel syftar till att presentera min analys av studien samt vilka slutsatser som enligt mig kan dras när informanternas tankar och funderingar jämförs med den litteratur som presenterades i kapitel 3. Utformningen av kapitlet har medvetet gjorts på ett sådant sätt, så att det följer olika teman, vilket är en liknande struktur som kapitel 3 och kapitel 5. Eftersom det är dessa två kapitel som huvudsakligen diskuteras här, anser jag att det underlättar för läsaren att känna igen sig i upplägget.

### 6.1 Olika faktorerers påverkan och samspel

Att det finns många olika faktorer som påverkar celloelevers och studenters utveckling och framgång är något som informanterna i denna studie var överens om, även om de verkade vara av lite olika åsikt i fråga om hur mycket de olika faktorerna påverkar. I detta avsnitt kommer jag att presentera de olika faktorernas roll och samverkan för att skapa så gynnsamma förhållanden som möjligt för elevers och studenters utveckling.

#### 6.1.1 Hemförhållanden och lärarnas påverkan

Som studiens resultat visar, så finns det ett antal viktiga faktorer som påverkar utvecklingen av unga cellister. Efter att ha sammanställt mitt resultat och jämfört det med litteraturen i kapitel 3, menar jag att de viktigaste yttre faktorerna – de faktorer som eleverna och studenterna själva inte har mycket inflytande över – är hemförhållanden och den påverkan som ens lärare har.

Genom att läsa några av informanternas tankar och funderingar, så klarnar bilden av hur stor påverkan hemförhållandena har haft för informanternas utveckling, samt hur viktigt de tycker att det är för deras elever. Detta bekräftas av Zimmermans (Ericsson, 2006) påstående om att barns intresse från början oftast är beroende av föräldrarnas och lärares stöd. Alla tre informanter hade – på olika sätt – gynnsamma hemförhållanden för att utvecklas tillräckligt mycket för att ta sig in på en musikutbildning och vidare till ett professionellt yrkesliv. Framförallt Informant 1 och Informant 2 hade hemförhållanden som var helt avgörande för att de lyckades komma såpass långt som cellister. En solklar påverkande faktor var den musikaliska familjen där Informant 1 växte upp som tydligast tog sig i uttryck i form av stödet och uppmuntran från mamman men också genom att föräldrarna valde bra lärare till sitt

barn. Även för min egen utveckling var stödet från min mamma avgörande, för utan hennes uppmuntran att börja spela igen, så hade cello än idag stått orörd i ett hörn. För att få en ännu bättre uppfattning av betydelsen som en musikalisk familj har, kan Informant 1:s uppväxt jämföras med eleverna till Informant 3, där alla som hade gått vidare till musikhögskolan kom från musikerfamiljer och där detta gynnsamma förhållande – som en musikalisk familj innebär – hade varit helt avgörande. En annan god jämförelse kan göras med Informant 2:s uppväxt. Hen hade visserligen berättat att det inte fanns mycket hjälp att få med det musikaliska i hemmet men trots allt fanns där en syster som sjöng opera, vilket hade påverkat Informanten såpass mycket att hen också ville satsa på en professionell karriär. Därför hade också Informant 2 vad man kunde kalla ”gynnsamma” hemförhållanden, även om informanten själv inte lade så stor vikt vid dem under vår intervju. Vikten av hemförhållanden bekräftas även av forskning på området där t.ex. McPherson (2006) menar att inflytande från barnens sociala sammanhang – där hemförhållanden i allra högsta grad ingår – har stor påverkan på vad som motiverar barnen till att utvecklas. Även Informant 3 hade förhållanden hemma som gynnade utvecklingen – eftersom föräldrarna uppmuntrade hen att öva regelbundet – men andra yttre faktorer hade större inverkan enligt informanten. Just att föräldrarna ska hjälpa barn och även ungdomar med cellospelen – inte bara att se till att det övas utan även med det praktiska som till exempel skjuts till lektioner – är mycket viktigt enligt både informanterna och forskarna. Från forskningens håll påpekar Gembris (1998) att en viktig del för att nå sin musikaliska potential, är stödet från föräldrar och lärare, vilket informanterna bekräftade med konkreta exempel, där det viktigaste nog ansågs vara hjälp och stöd med övningen. Särskilt kraftigt uttalade sig Informant 1 som menade att man förråder barnen om man inte ställer krav på dem. Det är lite detta som Gembris är inne på, när han skriver att barnen som anses vara omusikaliska och får sämre stöd, tappar motivationen och självförtroende att fortsätta med musiken.

Att lärarna har en viktig roll att spela i elevernas utveckling, är – som tidigare nämnt – uppenbart. Bäst kanske det kan illustreras som Informant 3 uttryckte det: ”Det är din mission”. Informant 3 menade att det är mycket viktigt att lärarna kan ta sig an vilken elev som helst och väcka ett intresse för musiken i eleven. Kanske just en sådan lust och en vilja till att hålla på med cellospelen och hitta klangen, som Informant 2 angav som

den viktigaste faktorn för att utvecklas. För att anknyta till Gembris (1998) så kan man se att om man som lärare ger upp hoppet om en elev och inte tror att denne ska kunna utvecklas mera, då kan det hända – precis som Gembris påpekar – att elevens musikaliska potential förtvinar. När man ser på min egen utveckling och första tiden i Sverige, så var det som sagt mycket på grund av lärarna som jag slutade att spela, även om jag inte hade fått en stämpel att vara omusikalisk, utan för mig var det avsaknaden av kontinuitet som var problemet. För Informant 3 hade lärarnas engagemang under gymnasietiden varit en viktig bidragande orsak till att det var roligt att hålla på med cellospel, även om den avgörande knuffen hade getts av en kompis i orkestern som uppmanade hen att söka folkhögskola. För att återgå till McPherson (2006), så är kompisarna till exempel i skolan också en del av det sociala sammanhang som påverkar ens motivation att hålla på med musik. Denna observation stärks av min egen erfarenhet under uppväxten, där kompisarnas ointresse för klassisk musik också var en bidragande orsak till att jag slutade spela på högstadiet, samtidigt som mitt inledande intresse grundlades på en skola där den klassiska musiken var en självklar del av undervisningen och bland kompisarna.

Om föräldrarna har en viktig roll i att hjälpa de unga eleverna att öva, så har lärarna – när det gäller just övningen – en minst lika viktig roll genom att ge eleverna och studenterna modeller för sin övning. Lärarna ska ge eleverna och studenterna – som Informant 2 uttryckte det – en hel låda med verktyg att kunna plocka fram i övningsrummet, för att kunna lösa olika problem som uppstår. Läraren måste kunna peka ut specifika saker i spelet och hur det ska åtgärdas, enligt Informant 2. Detta bekräftades – som läsaren kan se i resultatkapitlet – av Informant 1, som menade att det hade varit mycket viktigt för hen att komma till en ny lärare för att få ordning på sin teknik. Men det gäller också att läraren ser upp så att inte den tekniska biten tar överhand, så att inte – som Wieland och Uhde (2002) menar – det rationella och tekniska, kväver det intuitiva och känslomässiga. Så här i efterhand och efter att ha läst Wieland och Uhdes text, har det blivit klart för mig att det oftast har varit just denna problematik som har hämmat mig i mitt eget spel och i min utveckling. Under vissa delar i början av min högre utbildning lades det antagligen alltför stor vikt vid det tekniska – så att det intuitiva glömdes bort – och därför har det senare på musikhögskolan alltid varit en kamp för mig att hitta en balans och låta det

känslomässiga komma fram i mitt spel. För att återknyta till lärarnas roll och förmedlandet av övningsmodeller, så anser jag att det måste ingå i denna verktygslåda inte bara verktyg för att lösa specifika tekniska problem, utan också modeller för hur själva övningen ska läggas upp för att ge bäst effekt, till exempel en modell för djupövning (Coyle, 2010) eller som Ericsson (2006) säger: ”deliberate practise”, genomtänkt övning (min översättning). Det var just förmedlandet av hur man djupövar som Coyle påpekade som signifikativt för alla de olika *talanghärदार* som han hade besökt. Man hade på dessa ställen helt enkelt knäckt koden för hur man lär sig på bästa sätt och förmedlade detta – både medvetet och omedvetet – vidare till utövarna.

### 6.1.2 Drivkraften och övningen

I detta avsnitt kommer de inre faktorerna att presenteras, det som var och en i stor utsträckning kan påverka själv: övningen och drivkraften/motivationen till att just öva. Informanterna tyckte att dessa faktorer är bland de viktigaste för att komma långt och det bekräftas av aktuell forskning.

Väldigt mycket övning är enligt informanterna en stor anledning till att eleverna utvecklas. Till exempel så menade informant 2 att hen började öva väldigt mycket efter beslutet att satsa på cellospelet och menade också att en avgörande anledning till att hen till slut fick jobb, var den stora mängden övning under tiden på musikhögskolan. Att en stor mängd övning krävs för att bli bra, påpekades även av informant 1 som menade att man måste förmå sig själv att öva och upprepa samma sak många gånger för att kunna bli bra. Detta bekräftas av Ericsson (2006) som bevisade att det krävs en lång erfarenhet och mycket övning för att uppnå prestationer på en förstklassig nivå. Hans forskning visade till exempel på att de violinister vid musikhögskolan i Berlin som ansågs vara bäst, dittills under sin utveckling hade lagt ner cirka tiotusen timmar på sin övning. Även Coyle (2010) är inne på att det krävs mycket tid och förutom det måste man – liksom Ericsson menar – hitta en bra modell för sin övning och inte slarva, man måste djupöva. Det är kanske just en modell för djupövning som Informant 2 fick med som ett av verktygen i verktygslådan som hen hade fått med sig av sin lärare. Informanterna talade inte så mycket om hur de övar på saker mer än att de delar upp sin övning på ungefär hälften teknik och hälften stycken (själva musiken). Även under min egen studietid hade jag detta upplägg, även om det – som tidigare nämnt – var väldigt stor fokus på det tekniska ett tag under tiden före musikhögskolan. Denna fördelning med

hälften teknik och hälften repertoarspel, verkar vara ett bra upplägg med tanke på det som Wieland och Uhde (2002) påstår att rationaliteten måste samspela med det intuitiva och att man inte ska låta den ena sidan ta över.

När Informant 1 berättade att man måste orka upprepa samma sak om och om igen och vidare menade man skulle söka efter den optimala känslan under övningen, så var hen inne på en strategi som väldigt mycket liknar det som Ericsson (2006) menar är genomtänkt övning och Coyle (2010) beskriver som djupövning. Coyle menar att det i denna övningsstrategi ingår att just upprepa om och om igen och att man ska lära sig hur det känns att öva bra. När det gäller att få eleverna att förstå vikten av att öva mycket och på ett visst sätt, så kan det – enligt min mening – vara bra för lärarna att inte bara förklara hur man övar utan också varför. Oavsett om lärarna använder sig av en mera abstrakt förklaring såsom Bastian (gräva kanaler i hjärnbarken och att programmera hjärnan rätt) (1996, s. 109) eller en mera konkret förklaring som Coyle (hjärnforskarens bevis för myelinets uppgift att isolera nervtrådar) (2010 s. 30-32), så är det kanske en sådan förklaring som krävs för att eleverna och studenterna ska förstå att de måste göra det mesta av jobbet själva – vilket Informanterna 2 och 3 lyfte fram som ett problem. En sådan medvetenhet om sin egen övning och prestation, är enligt Zimmerman (Ericsson, 2006) avgörande för att kunna bli till exempel en professionell musiker. Zimmerman skriver att detta mynnar ut i självreglerande metoder, vilket även Informant 2 var inne på när denne menade att studenterna måste bli sina egna lärare.

Vad som motiverade informanterna att satsa på att bli så bra som möjligt och söka sig till en högre musikutbildning, var väldigt olika. För informant 3 var det orkestern och de engagerade lärarna, informant 1 ville ”bli världens bästa cellist” och informant 2 hade en dröm om att syssla med opera. Att ha framtidsmål – såsom Informant 1 och 2, som tidigt hade bestämt sig för att satsa på cellospelen – är enligt forskarna ett exempel på en viktig påverkande faktor för barns motivering. Austin, Renwick och McPherson (McPherson, 2006) påtalar att det är ett svåröverskådligt ämne men att till exempel de egna tankemönstren spelar en avgörande roll. För informant 2 var länge en väldigt stor drivkraft att leta efter den optimala klangen, vilket även informant 1 var inne på. Informant 2 menade att det kan ge en själv en enorm drivkraft att leta efter – och till slut kanske hitta – sitt ideal och att det är mycket viktigt att hjälpa studenterna att inse att de måste leta själva. Detta styrks återigen av Zimmermans påståenden om de



självreglerande processerna men även av Ericsson som menar att man för att nå sin potential måste bli medveten om övningens avgörande roll för sin utveckling. Att en sådan insikt också är en anledning till att elever motiveras att lägga ner mycket tid på musiken, kan man utläsa hos McPherson, där forskarna menar att barn som ser musikalisk förmåga som något statiskt och svårpåverkat är mindre benägna att investera den tid som behövs för att utvecklas.

Även fast jag till viss del kan förstå att det finns – som Gembris (1998) menar – kritik mot expertise-modellen, så kan jag inte hålla med Gembris om att denna modell inte i tillräckligt hög utsträckning förklarar vad som motiverar barnen att öva väldigt intensivt och under lång tid. Att jag inte håller med honom om detta beror på att både informant 1 och informant 2 redan tidigt i sin utbildning insåg att de behövde öva väldigt mycket för att lyckas bli tillräckligt bra för att nå sina mål. De hade fått just denna insikt om vikten av ens egen övning som Ericsson var inne på och som informant 2 påpekar fortfarande motiverar hen till att fortsätta leta efter den perfekta klangen.

### **6.1.3 Musikalisk begåvning**

Att man inte kan uttala sig om en elevs framtida förmåga och förutsättningar för en professionell karriär, var informanterna väldigt eniga om. Det finns enligt informanterna helt enkelt för många olika faktorer som spelar in, så att det är omöjligt att göra en sådan bedömning. Till exempel så påpekade alla tre informanter att det helt berodde på barnets egen vilja att hålla på med musiken. Informant 1 tyckte dock att det går att bedöma ett barns talang och potential och det kan man enligt hen se när barnet till exempel tidigt spelar med en stor inlevelse och är snabb i fingrarna. Informanten menade också att inte alla skulle kunna gå lika långt för att man faktiskt har olika starka musikaliska begåvningar. Informant 2 menade däremot att man inte kan bedöma sådant utan att det helt och hållet beror på barnets vilja till att spela, att alla kan bli bra bara de vill det. Att det inte går att uttala sig om barns talang, bekräftas utav förespråkarna för expertise-modellen. Enligt Ericsson (2006) så är synen på medfödda gåvor och talanger i till exempel musik en fördom, och genom sin forskning så bevisar han ett tydligt samband mellan förstklassiga prestationer å ena sidan och lång erfarenhet och rätt sorts övning å den andra. Informant 3 menade att man kan se en potential hos vissa elever, men menade att den fortsatta utvecklingen av en talang är beroende av rätt förutsättningar som till exempel bra kommunikation med läraren, musik hemma,

hjälpande föräldrar och viljan till att spela. Allt detta utgjorde enligt hen ett paket som hjälper till att forma en talang. Informantens tankar stämmer väl överens med McPherson (2006), där forskarna menar att det är flera olika faktorer som samverkar för att barnet ska utveckla – och bibehålla – motivationen och viljan till att öva. Denna bild av att det inte finns en enskild faktor som ligger bakom den musikaliska utvecklingen har växt fram allt tydligare under analysen och jämförelsen mellan informanternas och forskarnas tankar.

Informanterna tyckte alla att det förekommer olika sorters favorisering inom celloundervisningen, både positiv och negativ. En form av favorisering var enligt Informant 1 och 3 att ge extra tid till bra elever men Informant 3 påpekade att man får vara väldigt noga med att inte favorisera någon när eleverna är i grupp så att andra elever uppfattar att någon specialbehandlas. Enligt informanten kunde det snabbt leda till avundsjuka och att elever känner sig mindre omtyckta. Vikten av att barn har ett bra självförtroende, tror på sin egen musikaliska förmåga och inte känner av att de halkar efter påpekas av forskarna i McPherson (2006), som anger just brist på självförtroende och misstro på den egna förmågan som ett av skälen till att barn blir mindre motiverade att fortsätta spela. Denna risk påtalas – som det nämndes tidigare – även av Gembris (1998), som menar att en stämpel om att inte vara tillräckligt musikalisk kan medföra att barn slutar spela. En favorisering som av Informant 2 ansågs vara bra, är en tydlig indelning efter studenternas förmåga på konserter under till exempel kurser, för att det enligt hen kan leda till en bra konkurrens. Jag finner dock att man – med tanke på vad Gembris och McPherson hävdar – bör vara väldigt försiktig med en sådan form av favorisering, även om informantens exempel gällde lite äldre studenter. För det kan, som Informant 3 påpekade, vara väldigt svårt att få eleverna att tänka ”rätt” i sådana situationer.

## **6.2 Slutsats**

Min slutsats efter denna studie är, att det finns många olika faktorer som måste samverka för att en elev eller student ska få bästa möjliga utveckling. Det går inte att klart peka ut en enda faktor som helt avgörande. Men samtidigt som det är många olika faktorer så är det också helt individuellt för varje individ vilka faktorer som har starkast betydelse. Det finns däremot några beståndsdelar som alltid måste finnas för att eleven

eller studenten ska nå en hög, kanske professionell nivå: de inre faktorerna.

De inre faktorerna samverkar i allra högsta grad för utan att ha drivkraft och motivation, så kommer inte övningen bli bra. Men även om man då kanske kan säga att drivkraften – eller som informanterna uttryckte det: viljan – är det viktigaste, så påverkas denna faktor i hög utsträckning av de yttre faktorerna, som till exempel hemförhållanden och lärare. Därför kan och vill jag inte peka ut någon speciell faktor som den allra viktigaste.

Vad gäller talang och medfödd begåvning, så grundar sig denna studie – som tidigare sagt – mycket på expertise-modellen och dess förespråkare som menar att det inte finns något medfött och allt är beroende av övning. Dock så kan jag inte helt avfärda medfödd musikalitet som en påverkande faktor utan att ha fördjupat mig ingående i den kritiken som Gembris (1998) hänvisar till. Däremot finner jag att expertise-modellen – och även till exempel informanternas egna bakgrunder – levererar en tydlig indikation av att eventuella medfödda musikaliska begåvningar, spelar en mindre för att inte säga ingen roll.

Vad gäller lärarnas roll och därmed min egen i framtiden, så anser jag att läraren är förmedlaren mellan de olika faktorerna. Lärarnas uppgift är att så gott det går försöka få de olika påverkande faktorerna att samverka så att eleven får bästa möjliga förutsättningar för att utvecklas. Då är det av yppersta vikt att läraren är medveten om de olika faktorerna och till exempel vet om att elever med gynnsamma hemförhållanden kan anses vara mer begåvade än andra, men att det oftast beror på att de är mer vana vid musik och övning, det är mer naturligt för dem. För om läraren är medveten om olika påverkande faktorer så kan lärarna också ge extrastöd där det verkligen behövs för att eleven ska kunna utvecklas så bra som möjligt. Som ett led i detta stöttande så förser också läraren sina elever med de olika modeller och verktyg för övning och till exempel ha Coyles modell för djupövning i åtanke.

Det är slutligen mycket viktigt att som lärare bemöta alla elever lika och vara mycket uppmärksam på att ingen elev tappar förtroende för den egna utvecklingspotentialen – och därmed tappar motivationen och slutar – för plötsligt så kan viljan och drivkraften tändas och denna drivkraft gör att alla kan lyckas komma så långt de själva vill.

## 6.3 Förslag på framtida forskning

Denna studie kan på många sätt tjäna som utgångspunkt för framtida forskning.

Det vore intressant att fördjupa denna studie genom att med liknande frågeställningar intervjua lärare och musiker som spelar andra instrument och titta på om det finns skillnader mellan de olika instrumentgrupperna. Vidare kan man utforma enkäter och med en kvantitativ forskningsmetod titta på om studiens slutsatser och informanternas tankar är giltiga för en större grupp av cellolärare. Även detta skulle kunna breddas till att innefatta alla instrumentgrupper.

En väldigt intressant studie eller forskning vore enligt mig, att undersöka hur man på ett naturligt sätt skulle kunna implementera expertise-modellen eller djupövningen i musikundervisningen och kanske utforma ett undervisningsmaterial utifrån detta.

# Källförteckning

## Litteraturlista

- Bastian, P. (1996). *In i musiken: om musik och medvetande*. (Ny utg.). Göteborg: Ejeby.
- Bryman, A. (2008). *Samhällsvetenskapliga metoder* (2. uppl.). (B. Nilsson, Övers.) Stockholm: Liber AB.
- Coyle, D. (2010). *The talent code: Greatness isn't born, It's grown*. London: Arrow.
- Ericsson, K.A. (red.) (2006). *The Cambridge handbook of expertise and expert performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gembris, H. (1998). *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*. Augsburg: Wissner.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. (2. uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- McPherson, G. (red.) (2006). *The child as musician: a handbook of musical development*. New York: Oxford University Press.
- Trost, J. (2010). *Kvalitativa intervjuer*. (4., omarb. uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- Vetenskapsrådet (2014) Forskningsetiska principer. Hämtad (23 nov 2014) från vetenskapsrådets hemsida: <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>
- Wieland, R., & Uhde, J. (2002). *Forschendes Üben: Wege instrumentalen Lernens; über den Interpreten und den Körper als Instrument der Musik*. Kassel: Bärenreiter.

# Bilaga

## Intervjuguide

- Berätta om din bakgrund som cellist och/eller cellolärare. Följdfrågor: När började du? Vilka lärare? Musiker i familjen? Hjälp hemma?
- Vad tror du är den viktigaste anledningen till att du kom såhär långt som cellist och/eller cellolärare? Följdfrågor: Hur mycket övar du per dag i snitt? Hur har din övning gestaltat sig över tid? Hur lägger du upp din övning?
- När bestämde du dig för att bli cellist/lärare? Följdfråga eventuellt: Fanns det någon särskilt händelse eller person som var avgörande för ditt val?
- Anser du att man kan bedöma om ett barn/ungdom kommer att bli en bra, kanske professionell cellist? Följdfrågor: Varför kan man bedöma det? / Varför inte? (Om man kan bedöma framtida, vilka är då eventuella kriterier)? Anser du att man kan göra den typen av bedömningar från en viss ålder och kan man bedöma hur utveckling kan gestalta sig? Upplever du att det kan finnas en risk att elever kan gynnas eller favoriseras eftersom de tidigt anses som mera talangfulla eller utvecklingsbara?
- Vad är den eller de viktigaste anledningarna till att man lyckas bli en bra cellist? (Om exempel behövs: t ex lärare, musiker i familjen, musikalisk begåvning, hjälp hemma, motivation med mera)
- Vad är den eller de viktigaste anledningarna till att man lyckas bli en bra cellolärare?
- Vad säger orden talang och begåvning dig? Vad är definitionen på dessa termer enligt dig?