



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE
Höstterminen 2014
LiM-utbildningen
Michaela Ottosson

Beautiful tone, beautiful heart

En jämförande studie av Suzukipedagogiken i Japan och Sverige

Handledare: Prof. Dr. Anders Ljungar- Chapelon

Title: *Beautiful tone, beautiful heart- A comparative study of the Suzuki method in Japan and Sweden*

Author: Michaela Ottosson

Abstract

This study deals with a subject that is much discussed among music teachers and violinists around the world: The Suzuki method and its cultural connection to the Asian and Japanese philosophies. It is a comparative study between Japan and Sweden and the Suzuki method in each country. Are there any differences in how it is being practiced and taught, and in that case why? This topic is interesting for musicians and Suzuki teachers and students, but also for those who are interested in cultural differences in general – especially between East and West. This study has been performed in both Japan and Sweden. It is based primarily on my observations and interviews in Japan at The Talent Education Research Institute, The Tokyo Suzuki Association and Tachibana School, and in Sweden at Umeå musikskola and Lunds kulturskola. The result section describes the relationship between interviews and observations but also the relationship between the informant's ways of relating to the subject of Suzuki training in different countries. My final discussion describes my own horizon of understanding as half Japanese and half Swedish. One of my conclusions is that while every country has different opinions about children and their abilities it would be good to integrate the Japanese focus on sound production and the integrative view of the pedagogy as a means to personal development of the individual into Suzuki pedagogy in Sweden.

Key words: Suzuki Method, Music pedagogy, Violin, Cross-cultural studies, Instrumental teaching, Personal Development.

Titel: Beautiful tone, beautiful heart - En jämförande studie av Suzukipedagogiken i Japan och Sverige

Författare: Michaela Ottosson

Abstrakt

Detta arbete tar upp ett ämne som ofta diskuteras bland musklärare och violinister runt om i världen: Suzukipedagogiken och dess ursprung i den asiatiska, och då i synnerhet den Japanska kulturen. Studien jämför Japan och Sverige och Suzukipedagogiken i respektive land. Finns det några skillnader i hur den utövas i respektive land, och vilka skillnader rör det sig om i sådana fall? Ämnet är intressant för musiker samt Suzukilärare och deras elever, men också för den som är intresserad av kulturella skillnader i allmänhet. Studien har utförts i både Japan och Sverige. Den baseras i första hand på mina observationer vid The Talent Education Research Institute, The Tokyo Suzuki Association och Tachibana School i Japan, samt Umeå Musikskola och Lunds Kulturskola i Sverige. I resultatkapitlet redogörs för informanternas relation till Suzukipedagogiken och deras tankar kring Suzukiutbildning i olika länder. Vidare dras samband mellan intervjuerna och de observationer jag gjort under studiens gång. I slutdiskussionen ger jag min egen synvinkel som både japansk och svensk. Min slutsats är att även om varje land har olika syn på barn och deras förmågor så vore det önskvärt att integrera den japanska tonvikten på tonbildning och den helhetssyn på pedagogiken som en väg till personlig utveckling för individen i svensk Suzukipedagogik.

Sökord: Suzukimetoden, Musikpedagogik, Violin, Kultur, Instrumentundervisning, Personlig utveckling

Innehållsförteckning

1. Introduktion och forskningsområde	6
1.1. Inledning.....	6
1.2 Syfte och frågeställning.....	7
1.3 Avgränsning.....	7
2. Bakgrund	9
2.1 Vem var Shinichi Suzuki?	9
2.2 Modersmålsmetodens uppkomst och principer	10
2.3 Termer och förkortningar	11
3. Tidigare forskning.....	12
4. Metod	Fel! Bokmärket är inte definierat.
4.1 Kvalitativa intervjuer	15
4.1.1 Intervjuernas utformning.....	15
4.1.2. Intervjusituationen	16
4.2 Deltagande observationer	17
4.3 Urval.....	17
4.4 Bearbetning	18
4.5 Etiska överväganden	18
5. Resultat	Fel! Bokmärket är inte definierat.
5.1 Japan - observationer	19
5.1.1 The Talent Education Research Institute, Matsumoto, Japan, byggnad 2	19
5.1.2 TERI, lärarutbildning.....	20
5.1.3 Tokyo Suzukiförening i Yachiyodai.....	21
5.2 Japan - intervjuer	22
5.2.1 Intervju med Fumiyo Kuramochi.....	22
5.2.2 Intervju med Sakiko Ishikawa.....	24
5.2.3 Samtal med Susumu Matsumoto, Tachibana School, Shizuoka	26
6. Sverige - observationer.....	29
6.1 Umeå musikskola.....	29
6.2 Kulturskolan i Lund	30
7. Sverige - Intervjuer.....	32

7.1 Intervju Eva Nilsson	32
7.2 Intervju Per Brännström.....	34
7.3 Intervju Sven Sjögren	36
8. Diskussion och slutsats.....	39
8.1 Bugningen och respekten för barnet	39
8.2 Läraryrkets status	41
8.3 Suzukilärarnas utbildning.....	42
8.4 Om Zen och tonbildning.....	43
8.5 Gehör och intonation.....	44
8.6 Imitation och lärande	45
8.6.1 Vikten av att lyssna	46
8.6.2 Föräldrarnas engagemang	46
8.7 Minnesträning.....	47
8.8 Gruppens styrka.....	48
9. Sammanfattning	49
10. Vidare forskning.....	51
11. Referenslista	52

1. Introduktion och forskningsområde

1.1. Inledning

Det är välkänt att musikundervisningen i Japan prioriteras högt, vilket jag själv har upplevt på nära håll då min mamma är japanska. Under de somrar då jag gick i för- och grundskola i Tokyo fanns det ingen som inte kunde ta ton. Det sjöngs och musicerades på en hög nivå - med många olika instrument! Jag upplevde en musikalisk passion hos mina klasskamrater som jag inte hade märkt av i den svenska skolan. Musiken var så självklar, så given. Med undantag från dessa somrar i Japan har jag all min utbildning i Sverige. Några månader innan min nionde födelsedag började jag spela fiol på Kulturskolan i Lund efter en metodik som kallas för Suzukipedagogiken. Idag studerar jag till fiolpedagog och känner att jag vill och borde veta mer om den pedagogik som jag har växt upp med, dels för att förstå mitt eget sätt att undervisa på och för att Suzukipedagogiken är så välkänd inom just fiolmetodik.

Det hela började när Shinichi Suzuki, fiollärare på the Imperial School of Music (Teikoku Ongaku Gakkō) i Japan, för första gången stod inför utmaningen att undervisa ett fyra år gammalt barn vid namn Toshiya Eto. Vid den här tiden var Suzuki fortfarande en relativt oerfaren fiolpedagog och hade endast undervisat vuxna elever. Hur skulle han nu ta sig an lille Toshiya som aldrig hade hållit i en fiol tidigare? Efter en tids grubblande insåg plötsligt Suzuki det fascinerande i något som för de allra flesta är en självklarhet - nämligen att alla barn i Japan pratar japanska. Det finns inget barn i Japan som inte lär sig sitt modersmål trots att det är ett så svårt språk. Hur kan det komma sig? Jo, utan att egentligen vara medvetna om det växer barnen upp i en perfekt läromiljö med modern som lärare och förebild. Efter denna insikt började Suzuki undervisa Toshiya efter en egen metod som han kallade "The Mother Tongue Method"- *Modersmålsmetoden*. Några år senare startade han the Matsumoto Music School, (som senare bytte namn till the Talent Education Research Institute) – skolan där hans metodik satte sina rötter och senare kom att sprida sig över hela världen. (European Suzuki Association, 2014)

Musiker och violinister i västvärlden påpekar ofta "japanskheten" i denna metodik och menar att det kan uppstå problem när metoden ska översättas och appliceras i andra världsdelar på grund av kulturella skillnader mellan öst och väst. Bland annat ifrågasätter kritikerna Suzukis inspirationskälla inom Zen-buddhismen (Mehl, 2009).

Jag väljer dock att se Suzukipedagogiken som ”universell”, dels eftersom Suzuki hade största delen av sin utbildning i Tyskland och eftersom han själv var väldigt öppen för förändringar och lät de fiolpedagoger som han senare utbildade att göra sina egna tolkningar av sin pedagogik.

Likväl tycker jag att det är intressant att forska i hur man bedriver fiolundervisning efter Suzukipedagogiken i olika länder. Eftersom jag har rötter i både Japan och Sverige föll det sig naturligt för mig att göra en jämförande studie mellan dessa länder. Under sommaren 2014 fick jag möjlighet att åka till Matsumoto och the Talent Education Research Institute för en veckas intensiva studier, observationer och samtal med lärare och elever. Med hjälp av det Japanska språket har jag fått en insikt i hur de undervisar både fyraåriga elever och de studenter som studerar till att bli fiolpedagoger samt hur de tänker kring den så kallade modersmålsmetoden idag.

1.2 Syfte och frågeställning

Syftet med denna studie är att, mot bakgrund av vad jag ovan berättat om mina egna erfarenheter av den japanska musikundervisningen samt min uppväxt med fiolen i Sverige, att göra en undersökande studie i Suzukipedagogik och jämföra hur den utövas i Japan respektive Sverige. Min forskningsfråga är: Hur gestaltar sig Suzukipedagogiken inom violinundervisning i Japan och Sverige? Forskningsfrågan kan brytas ned i mindre frågeställningar som lyder: Vad tänker man kring talang och gehörsträning i respektive land? Vad har Suzukipedagogiken haft för rykte i respektive land? Vad tänker varje enskild lärare kring pedagogiken? Gör det någon skillnad var lärarna har haft sin utbildning?

1.3 Avgränsning

Studien är en undersökning av Suzukiundervisningen, främst i fiolspel, vid fyra olika skolor i Japan och Sverige: The Talent Education Research Institute i Matsumoto, Suzukiföreningen i Tokyo, samt Umeå musikskola och Kulturskolan i Lund.

Studien kommer att innehålla resultatet av ett flertal intervjuer och observationer av Suzukipedagoger i Japan och Sverige. Förutom de ovan nämnda skolorna besökte jag även Tachibana School i Shizuoka. Undervisningen på Tachibana School fokuserar på gemenskap genom notläsning och orkesterspel, och det bedrivs ingen Suzuki-undervisning. Samtalen med

Susumu Matsumoto, som satte igång denna orkesterprofil, har varit mycket intressanta då jag har fått se en annan syn av Suzukipedagogiken som även den kommer från dess ursprungsland. Samtalen med Matsumoto kommer också att redogöras för i detta arbete.

2. Bakgrund

2.1 Vem var Shinichi Suzuki?

Shinichi Suzuki föddes år 1898 i Nagoya, Japan, som son till fabriksägaren Masakichi Suzuki. Fabriken, som producerade traditionella japanska stråkinstrument för att sedan övergå till att bli världsledande inom fioltillverkning, blev Suzukis andra hem. Vid 17 års ålder hörde Suzuki en inspelning av Schuberts *Ave Maria* framförd av Misha Elman, och blev så tagen av den vackra tonen att han själv tog hem en fiol från fabriken och bestämde sig för att lära sig spela med samma klang.

Efter att ha studerat violin för Ko Ando, tidigare elev till den berömde violinisten Joseph Joachim (1831-1907), åkte Suzuki tillsammans med sin vän och beskyddare Markis Tokugawa till Berlin för att fortsätta sina studier för violinisten Karl Klingler (1879-1971). Suzuki stannade i Tyskland i åtta år och träffade under tiden många betydelsefulla personer, däribland Albert Einstein och sopranen Waltraud Prange som han senare gifte sig med. 1929, ett år efter bröllopet, flyttade paret till Japan där Suzuki startade en kvartett med sina bröder och började undervisa på Teikoku Music School i Tokyo.

Efter ett mycket uppslitande andra världskrig med svält och fattigdom som följd fick Suzuki 1945 ett erbjudande att starta en musikskola i Matsumoto, en liten stad vid foten av de japanska alperna. Här fortsatte Suzuki att utveckla sin pedagogik. Hans arbete spred sig, mycket tack vare Waltraud, och vid 1960-talet började intresserade lärare från väst vallfärda till Matsumoto Music School, numera The Talent Education Research Institute, för att lära sig mer om Suzukis filosofi. 1964 åkte för första gången en grupp lärare och elever från Matsumoto till USA för att göra en turné, och 1973 bar det av till Europa.

Szukis succé var stor. Trots att han aldrig hade för avsikt att hans elever skulle bli professionella violinister så fick många en internationell karriär som konsertmästare och solister i de största orkestrarna. Idag finns det ca 8000 lärare som kan kalla sig för Suzukilärare och nära en kvarts miljon Suzukielever världen över. (European Suzuki Association, 2014)

2.2 Modersmålsmetodens uppkomst och principer

Idén till Suzukipedagogiken föddes en dag när Suzuki plötsligt kom på tanken att ”alla barn i Japan kan prata japanska!” taget ur sitt sammanhang en till synes banal observation. Vad han hade kommit fram till mer exakt var att alla barn lär sig prata sitt modersmål eftersom de växer upp i en miljö där de ständigt är omgivna av språket. Barnet, som hör sin mamma prata varje dag, vänjer sig vid ljuden och härmar så småningom. Suzuki hade länge grubblat över hur han skulle undervisa sin nya fiölelev Toshiya Eto, som endast var fyra år gammal, men nu hade han alltså kommit fram till svaret: *Alla barn kan bli bildade med hjälp av modersmålsmetoden.*

Szukipedagogiken, som metodiken kallas idag, är inte en pedagogik som rör endast instrumentinläring. Fumiyo Kuramochi, tidigare elev till Suzuki och numera professor på Talent Education Research Institute i Matsumoto där hon undervisar i filosofin och principerna bakom pedagogiken, menar att instrumentet egentligen kommer i andra hand.

Hon berättar om sin första lektion för Suzuki på följande sätt: ”The first task Suzuki-sensei gave me at the first (violin-) lesson was to find something that I could do for someone else. His aim was, first of all, to create beautiful people.”

Suzuki växte upp i en miljö där han var omgiven av fioler och därför föll det naturliga valet på fiolen, men hans huvudsakliga intresse låg i att fostra barn till att växa upp som fina människor. Miljöns betydelse för det nyfödda barnet och dess utveckling är större än arvet - talang är enligt Suzuki således inte medfött. Alla kan lära sig att spela ett instrument, precis som att alla kan lära sig tala sitt modersmål! Naturlig progression genom daglig övning och konstant repetition samt vikten av att lyssna på musik var några andra punkter som Suzuki tryckte på. Att även kunna lyssna på sitt eget spel är viktigt i strävan efter en vacker och naturlig klang. Precis som att man lär sig prata innan man lär sig läsa, så lär man sig inom Suzukimetodiken att spela sitt instrument innan man lär sig läsa noter. En hög standard på undervisningen som bedrivs av utbildade lärare är oerhört viktig, liksom föräldrarnas delaktighet i barnets utveckling och deras positiva uppmuntran när barnet har lärt sig något nytt. Suzukilektionerna fokuserar på låtar ur en gemensam repertoar som används över hela världen, vilket också möjliggör en social interaktion med andra barn: Suzukielever från hela världen kan kommunicera genom musikens språk. (International Suzuki Association, 2015 samt Starr, 2001)

2.3 Termer och förkortningar

ISA och ESA- The International Suzuki Association och the European Suzuki Association examinerar idag Suzukilärare över hela världen efter bestämda kriterier. Deras syfte är att bevara Suzukipedagogikens integritet och uppstod då lärare runt om i världen använde sig av Suzukis namn utan att ha en större kunskap i hans principer. (Mehl, 2009) Suzukis filosofi är idag ett varumärke och "Suzukilärare" får man endast kalla sig som kvalificerad lärare som är medlem i en nationell Suzukiförening och har examinerats i minst en av nivåerna vid ESA, ISA, TERI (Talent Education Research Institute), PPSA (Pan-Pacific Suzuki Association), eller SAA (Suzuki Association of the Americas). (European Suzuki Association, 2015)

3. Tidigare forskning

När jag först bestämde mig för att forska kring Suzukipedagogiken som ämne var jag väl medveten om de otaliga artiklar, avhandlingar och böcker som har skrivits om just detta ämne. Ändå var min förhoppning att som violinist, musikpedagogikstuderande och med en fot i både den svenska och japanska kulturen, kunna bidra med några intressanta vinklar. Den för mig mest relevanta litteraturen har handlat om Suzuki själv, hans filosofi och dess spridning över världen. I detta kapitel går jag igenom den tidigare forskning som har betytt mest för mitt arbete.

William Starr är en internationellt välkänd violinist och Suzukipedagog som under sina studieresor till Matsumoto kom att bli en mycket god vän till Suzuki. Han är grundare till *The Suzuki Association of the Americas* och har rest runt världen som lärare, föreläsare, solist och dirigent. Starr är författare till boken *The Suzuki Violinist- A Guide For Teachers And Parents* (2001), där han, låt för låt, går igenom Suzukirepertoaren och guidar läsaren genom alla viktiga punkter i metodiken. Suzuki hade en lista med 10 viktiga punkter som han lät cirkulera bland sina lärarstudenter, vilken också är publicerad i boken. Tyngdpunkterna i denna lista ligger i vikten av att lyssna på inspelningarna av repertoaren, att få eleven att kunna producera en vacker klang, att förmedla en känsla för rytm och intonation, att medvetandegöra olika övningstekniker samt att kunna motivera *varje* elev. Klangövningar innefattar *Tonalisation* samt att kunna hitta något som Suzuki kallar för ”*The sound point*”. Föräldrarnas medverkan och regelbunden övning där hemma är ytterligare punkter i denna lista. (Starr, 2001). Dessa punkter har varit mina utgångspunkter för observationerna i Japan och Sverige.

Ett kapitel ur boken som jag flera gånger har återvänt till är ”Japanese American Differences” som består av en intervju mellan Starr och två Suzukilärare: Susan Shields (USA) och Hiroko Iritani (Japan). I intervjun diskuterar dessa erfarna lärare vilka skillnader de har upplevt mellan länderna i olika undervisningssituationer. Bland annat tar de upp ämnen som koncentration hos eleverna, inlärningsförmåga, föräldrarnas roll samt övning. När det kommer till mängden övning som sker i hemmet håller båda lärarna med om att eleverna i Matsumoto generellt övar mer än eleverna i USA. I Matsumoto motiverades eleverna dels av Suzukis ständiga närvaro och av chansen att utlänningar kommer till skolan för att lyssna. Eleverna kunde öva flera timmar om dagen och var alltid beredda på att ge en spontan

konserter. Shields och Iritani förklarar att Matsumoto dock är unikt på det sättet. Iritani formulerar det såhär:

In some of the isolated cities in Japan the motivation is not as strong as in Matsumoto, and the children don't practice as much. Many Americans who go to Japan only observe the large branches of the Suzuki method (Matsumoto, Tokyo), and get a glossy picture of Talent Education. (Starr, 2000, 1976, sid.35)

En skillnad som Shields nämner ligger i skolsystemet vilket gör att de japanska barnen ofta slutar spela fiol vid tretton års ålder, då de måste fokusera på inträdesprov till högstadiet. Eftersom man i Japan börjar spela fiol redan vid tre års ålder har dessa elever, när de är tretton år gamla, redan spelat ut alla tio Suzukiböcker. Eftersom det inte finns några amatörorkestrar för barn i den åldern blir detta ännu en anledning till att eleven slutar. I USA däremot får eleven utlopp för sin musikalitet i många skolorkestrar vilket minskar avhoppen.

Angående elevernas koncentration säger Iritani att det inte är någon skillnad mellan barnens koncentrationsförmåga ”i början” men att det på amerikanska elever kan synas tydligare när de tappat uppmärksamheten då de visar detta på ett mer öppet sätt än vad japanerna gör. Iritani ger ett exempel:

They [Americans] look around the room and get wild. Japanese children, on the other hand, get a glazed expression, but keep doing what the teacher says. Japanese children are easier for the teacher to handle (Starr 2001, sid. 37)

En annan fråga som diskuteras i intervjun är om det finns ett avstånd mellan lärare och elever i Japan. Svaret från Susan Shields blir ”Ja”, och att det oftast är mamman som avgör hur mycket respekt eleven visar sin lärare. Mamman säger till sitt barn hur man ska tilltala läraren, och ibland vad hon eller han ska säga eller inte säga. Iritani berättar om en lektion där nybörjareleven sprang fram till läraren, kramade honom kring benen och kallade honom ”oji-san” (farbror). Mamman ska då ha sagt till sitt barn att inte säga ”oji-san” utan att kalla sin lärare för ”sensei” (lärare), varpå läraren vänligt puttade bort eleven från sina ben.

Kulturella skillnader och värderingar i öst och väst är ett ämne som ofta återkommer i samband med diskussioner kring Suzukipedagogiken. Margaret Mehl, docent i tvärkulturella studier med fokus på Asien vid Köpenhamns universitet, är en av dem som har fördjupat sig i ämnet. Mehl ger i uppsatsen ”Cultural Translation in Two Directions: The Suzuki Method in Japan and Germany” (2009) en beskrivning av hur Suzukipedagogikens framfart har yttrat sig

i Tyskland – landet där Suzuki själv studerade i många år. Enligt Mehl är många musikpedagoger snabba att döma Suzukipedagogiken efter dess ursprung snarare än efter de pedagogiska värderingar som ligger i grunden. I uppsatsen opponerar sig Mehl mot de kritiker som menar att Suzukipedagogiken är ”för japansk” för att kunna översättas på ett bra sätt till europeiska länder. Japan var under Edo-perioden (1603-1868) ett land stängt för omvärlden under nära 300 år, men öppnade portarna mot väst under Meiji-perioden (1868-1912). Med den västernisering som följde togs den klassiska musiktraditionen emot av Japan med ”öppna armar” och i dag är japaner mer familjära med den västerländska musiken än den japanska traditionella musiken (Galliano ur Mehl, 2009). Då man ständigt ser japanska musiker vinna tävlingar och inta placeringar i orkestrar och musikkonservatorier världen över är Mehl inte förvånad över att japanerna sätter fotspår efter sig även i musikpedagogiken. Trots detta var man inte sen med att kritisera Suzukipedagogiken och de svaga punkter som man ansåg fanns när den kom till USA under 1950-talet. Kunde en metodik från en totalt främmande kultur verkligen ”adopteras” av västerländska länder?

Eric Madsen, grundare av Suzukiinstitutet i Montreal och tidigare student på TERI, menar att Suzukipedagogiken ur flera aspekter representerar några av grundfilosofierna bakom traditionella japanska konstformer. I sin uppsats ”The Genesis of Suzuki- an Investigation of the Roots of Talent Education” (1990) gör han en utredning av Suzukipedagogikens bakgrund och filosofi genom att själv utforska de böcker och intressen som inspirerade Suzuki mest.

Även Mehl drar paralleller mellan Suzukipedagogiken och asiatiska konstformer, bl.a. asiatisk kampsport, men ser en skillnad dem emellan: Till skillnad från kampsporten och många andra kulturella sysslor som har spridits från Japan till väst, så har Suzukipedagogiken utvecklats inom ett område som anses vara helt västerländskt i sitt ursprung och som till och med räknas som något av det största västvärlden åstadkommit. Denna tradition har japanerna anammat och nästan gjort till sin egen, men trots det hävdar kritikerna att de inte kan ta till sig en pedagogik med rötterna i en asiatisk kultur. I boken *Japanese Philosophy* (2001) undrar författarna H. Gene Blocker och Christopher L Starling om japanerna ens har en ”egen” filosofi – allt är ju imiterat från andra kulturer. Filosofen Nakae Tokusuke, aktiv under Meiji-perioden, påstod i ett uttalande från 1901 att alla som ansågs lärda i Japan endast hade studerat antika texter och lärt sig att vara kreativa inom ramarna för sin religion, och att de stora tänkare som hade ett västerländskt tankesätt endast efterapade en eller annan europeisk teori. Vissa forskare hävdar att detta fortfarande gäller, ett århundrade senare (Blocker och Starling, 2001).

4. Metod

I detta kapitel kommer jag att gå igenom de forskningsmetoder jag har funnit lämpligast och förklara varför jag har valt just dessa tillvägagångssätt. I slutet av kapitlet redogörs även för de etiska överväganden som har gjorts.

4.1 Kvalitativa intervjuer

Min studie är en jämförelse som kräver djupa reflektioner kring samhället förr och nu i två vitt skilda länder. Då min avsikt inte har varit att mäta några exakta värden eller göra andra beräkningar utifrån resultatet av denna studie så har jag valt att utföra en kvalitativ undersökning med hjälp av intervjuer. På grund av studiens natur och min egen personliga koppling till de båda kulturer jag tittat på har intervjuerna och den efterföljande analysen fått en stark reflexiv prägel. Den kvalitativa forskningsintervjun ter sig som ett samtal där intervjuaren söker se världen från informantens synvinkel, och genom att leva sig in i dennes värld få en större förståelse för ämnet i fråga (Kvale & Brinkmann, 2009). Thomsson kommenterar på följande vis:

I varje sammanhang har den som tolkar med sig sina personliga erfarenheter och resurser. Tolkningsakten sker dessutom inom vissa ramar, där samhälle, tid, språk, kultur och normsystem tillsammans bestämmer vad som är rimligt och möjligt att tolka in i en händelse eller ett fenomen. Den som vill arbeta med en reflexiv ansats är mån om att uppmärksamma de här olika ramarna utan att låta någon av dem dominera. (Thomsson 2002, sid 37)

Ämnet i fråga är brett och kan belysas från många olika vinklar. Det är också ett högst personligt ämne för mig och därför har jag hela tiden varit medveten om mina egna tolkningar och hur de har påverkat slutresultatet (se även etiska överväganden nedan).

4.1.1 Intervjuernas utformning

Intervjufrågorna kan kategoriseras i tre delar: Den första delen rör sig kring den intervjuades bakgrund som Suzukilärare och tidigare kontakt med Suzukipedagogiken. Den

andra delen handlar om Suzukipedagogiken i allmänhet och vad den intervjuade själv har för tankar kring filosofin bakom Suzukis pedagogik och eventuella skillnader i hur den tillämpas i olika länder. Här lades stor vikt vid informanternas egna upplevelser när de rest eller studerat i andra länder. Här ställde jag även frågor om Suzukimetodens framgångar och utveckling i det egna landet (Japan resp. Sverige). Den tredje och sista kategorin tar upp frågor om den intervjuades strävan, mål och framtid som Suzukipedagog.

Till en början försökte jag hålla mig inom ramarna för intervjumallen, men märkte snart att de svar jag fick från de olika informanterna ofta var förbluffande lika. Mina kunskaper inom ämnet ökade också under undersökningens gång, vilket gjorde att de tidigare frågorna blev för basala. Därför reviderades utgångsfrågorna allt eftersom och de sista intervjuerna fick en friare, mer narrativ form.

4.1.2. Intervjusituationen

Intervjuerna på Talent Education Research Institute (2 st.) ägde rum sommaren 2014, i något av institutets klassrum. Intervjuerna blev cirka 45 minuter långa och utfördes i anslutning till undervisningen under dagen, vanligen kring förmiddag och eftermiddag. Intervjuerna utfördes på japanska, vilket hade både sina för- och nackdelar. Det krävde mycket tid och förarbete då min japanska inte är lika flytande som svenskan, men det kändes ändå betydelsefullt att det var på japanska dels för att det var en personlig utmaning för mig själv, men också för att visa artighet inför informanterna. I Japan är det kutym att vara artig, och det kändes det extra viktigt att visa min uppskattning över att man tog emot mig som gäst på The Talent Education Research Institute under en helt vanlig undervisningsvecka och lät mig delta i allt som hände på skolan. Då jag inte var säker på de intervjuades kunskaper i engelska ville jag också, genom att utföra intervjuerna på deras språk, försäkra mig om att de fick sagt vad de ville. Även om jag vid intervjutillfällena märkte att informanterna var vana vid att prata engelska så tror jag att de uppskattade mina ansträngningar och att de kunde uttrycka sig på ett mer ohämmat sätt än om det hade varit på engelska. Jag däremot, blev begränsad i följdfrågor och känner i efterhand att jag inte lyckades fördjupa mig i ämnet så som jag ibland hade önskat. Däremot blev det en utmaning som jag aldrig annars hade haft chansen till, och invecklade formuleringar löste sig med hjälp av ett engelskt ord eller två.

Förutom resultatet av intervjuerna tar jag även med kommentarer och citat från de informella samtal som fördes med andra lärare mellan och under lektionstid. Trots att det inte handlar om hela intervjuer så har dessa samtal varit innehållsrika och väldigt värdefulla.

Intervjuerna i Sverige (tre stycken) ägde rum under hösten 2014, på kulturskolan i Umeå samt i ett fall hemma hos informanten. De utfördes på svenska och tog cirka 45 minuter.

4.2 Deltagande observationer

Intervjustudien har kompletterats med observationer eftersom jag har velat undersöka själva undervisningssituationen och lärarens och elevens beteende. ”Om man vill studera människors beteende och deras samspel med sin omgivning ger observationer och informella samtal under fältstudier vanligen en mer giltig kunskap än om man bara frågar undersökningspersonerna om deras beteende.” (Kvale och Brinkmann, 2009, sid. 132).

Observationerna har ägt rum på lärarutbildningen på *Talent Education Research Institute* i Matsumoto, där jag satt med i klassrummet på lektioner och seminarium. I kursplanen ingick lektioner om Suzukipedagogikens principer, seminarium med fokus på musikaliska tolkningar, teknikklasser, individuella fiollektioner samt orkesterspel. Utöver det observerade jag främst individuella fiollektioner och violalektioner för elever i åldrarna 3-9 år både i Japan och i Sverige, samt för de som gick lärarutbildningen på TERI. I Sverige hölls observationerna på Lunds Kulturskola och Musikskolan i Umeå. I Umeå fick jag också chansen att sitta med på en orgellektion och en pianolektion. Gemensamt för lektionerna har varit att läraren är legitimerad Suzukilärare i minst tre av fem nivåer enligt ESA och ISAs kriterier.

Observationsfokus var från början brett och hölls till allmänna betraktelser. Allt från kontakt mellan lärare och elev till miljö noterades, för att så småningom smalna av till aspekter kring tonbildning och gehör samt föräldraengagemang.

4.3 Urval

Informanterna har i första hand varit personer som har växt upp med Suzukipedagogiken och som idag jobbar med att undervisa efter denna pedagogik. För att kunna kalla sig för Suzukilärare måste man ha examinerats i minst nivå 1 i ISAs program för lärarutbildning (European Suzuki Association, 2014).

Inför min vistelse i Matsumoto hade jag via e-post fått en lista över de lärare och professorer som var tillgängliga för intervjuer. Under min relativt korta vistelse där hade jag dock i slutändan inte full valmöjlighet när det kom till vem jag skulle intervjuva eftersom tiden

var knapp och jag inte visste lärarnas exakta scheman. I Sverige kontaktade jag själv personerna i fråga och utgick även här från kriterierna ovan.

4.4 Bearbetning

Intervjuerna spelades in med en ZOOM Q3, endast ljudupptagning, för att sedan transkriberas ordagrant. Alla japanska citat har översatts till engelska. Anledningen till att jag har översatt från japanska till engelska och inte till svenska är på grund av att engelska och japanska var de två språk som talades under intervjuerna i fråga.

4.5 Etiska överväganden

Alla som på något sätt har bidragit till denna studie har informerats om att slutresultatet kommer att vara en jämförande studie i hur Suzukipedagogiken utövas i Sverige och Japan, och att jag endast har för avsikt att använda informationen för eget bruk. Jag har även bett om tillstånd att få citera och publicera informanternas namn. Alla har varit entusiastiska till detta och studien i sig, och gett sin tillåtelse till att citeras och nämnas vid namn i arbetet.

Vid intervjuer som sker över kulturella gränser kan det behövas en tolk och i de fall där mina språkkunskaper i japanska inte har räckt till har min mamma intagit rollen som översättare. Att ta hjälp av en översättare som inte bara är kunnig i språket utan även kulturellt acceptabel är viktigt för att få en validitet i analysen och här har min mammas hjälp varit ovärderlig. I en intervjusituation där man interagerar med en främmande människa från en främmande kultur är det andra normer än vad man är van vid som gäller, och för en intervjuare kan det krävas mycket tid för att lära känna dessa kulturella skillnader (Kvale och Brinkmann, 2009). Eftersom jag halvt om halvt har växt upp i den japanska kulturen så har jag redan vunnit mycket tid, men trots allt så var en intervjusituation i Japan, med en japan på japanska, någonting helt nytt för mig varför jag tacksamt tog emot tips och råd från min mamma.

5. Resultat

Resultatkapitlet är uppdelat i två delar. Fokus i den första delen kommer att ligga på mina studier och observationer på The Talent Education Research Institute i Matsumoto, Tachibana School i Shizuoka samt Suzukiföreningen i Tokyo hos Reiji Ina. I denna del ingår även resultatet från de intervjuer och samtal som fördes på varje skola.

I den andra delen följer en redogörelse för min tid på Umeå Musikskola, Lunds kulturskola samt intervjuerna som genomfördes i Sverige.

5.1 Japan - observationer

5.1.1 The Talent Education Research Institute

En stor del av studien utfördes på The Talent Education Institute i Matsumoto, förkortat TERI. Verksamheten på TERI startade år 1946 och är idag en institution med 846 Suzukilärare registrerade på skolan. På lärarutbildningen utbildas för tillfället 14 studenter. Elevantalet i Matsumoto ligger på ca 400 elever och 14 000 över hela landet. TERI i Matsumoto består idag av två byggnader. I huvudbyggnaden pågår all administrativ verksamhet samt lärarutbildningen, det vill säga undervisning för studenter som utbildar sig till att bli instrumentallärare med Suzukipedagogik som inriktning. I den andra byggnaden, som jag här kallar ”byggnad 2”, bedrivs undervisning för barn och unga av erfarna Suzukipedagoger. I följande stycke berättar jag om mina observationer under fiollektionerna i byggnad 2.

Eleverna var ca 3-11 år gamla och var allt från nybörjare till de lite mer erfarna. Fiollektionerna var ca 20-30 minuter för de yngre eleverna och cirka 45 minuter för de äldre. Lektionslängden för de allra yngsta eleverna beror dock helt på dagsformen och koncentrationsnivån hos eleven, berättar en av lärarna. Eleven kom in i lektionsrummet ca 5-10 minuter innan sin lektion, i sällskap av sin mamma och ibland ett syskon. Ibland satt någon av lärarstudenterna i rummet och observerade lektionerna i studiesyfte. Fiolen packades upp och sedan satt eleven redo tills det var hennes eller hans tur. När den föregående lektionen avslutats (med en bugning) går nästa elev fram, bugar, och så är lektionen igång. Ibland kunde det hända att läraren inte var nöjd med hälsningen. Kanske var bugningen för snabbt och slarvigt gjord – då blev det extra träning. Alla lektioner hade samma upplägg. Efter hälsningen började eleven (med undantag för de allra minsta i 3-års åldern) spela en

tonbildningsövning. Oftast var det ”Tonalisation”¹ eller de första takterna på *Judas Maccabeus* av Händel i Bok 2 som spelades i olika lägen, med fokus på klang och vacker tonbildning.

De mindre eleverna gjorde stråkövningar medan läraren stämde fiolen. De äldre eleverna stämde själva med hjälp av stämtoner på skivinspelningen. Lektionen fortskred med repetition av gamla låtar, genomgång av nya låtar, uppspel med CD-ackompanjemang (piano fanns inte i rummet) eller spel tillsammans med läraren. Repertoaren bestod uteslutande av material i Suzukiböckerna. Ibland fick eleven göra fler tonbildningsövningar på lösa strängar. Några lektioner för vissa lärare avslutades med att eleven och läraren läste upp haikudiker utantill. Andra lektioner avslutades med att eleven fick spela en eller två låtar ihop med nästa elev, som satt och väntade i rummet.

5.1.2 TERI, lärarutbildning

De studerande vid lärarutbildningen får totalt fyra fiollektioner i veckan. En lektion vigs åt instudering av Suzukiböckerna, den andra åt större verk som fiolkonserter, den tredje åt etyder och tekniska stycken, och den fjärde åt orkesterspel.

Utöver fiollektionerna ingår en teoretisk del med fokus på Suzukis filosofi och musikpedagogik samt grundprinciperna för Suzukipedagogiken. Kurslitteraturen bestod av boken *Nurtured by Love* (1983) skriven av Suzuki själv, samt utdrag ur litteratur som hade varit inspirationskällor för Suzuki, däribland invecklade Zen-buddhistiska texter. Andra kurser som ingick i utbildningen var ”Music Expression”, där studenterna bl.a. fick studera in och spela operaarior. Den vecka jag var där hölls även en konsert för lärarna där studenterna spelade upp låtar ur Suzukirepertoaren.

Klassrummen är ganska små, med enkla möbler och sparsam inredning. Inför en lektion organiserar en eller två lärarstudenter stolar och bord samt ser till att det finns en kopp te till läraren på katedern. Alla studenter väntar därefter utanför klassrummet på att läraren ska infinna sig och lektionen kan börja. Under lektionerna (både de teoretiska lektionerna och fiollektionerna) är det nästan bara läraren som pratar. Studenterna sitter tysta och antecknar

¹ ”Tonalisation” är en tonbildningsövning som Suzuki skrev, inspirerad av sångare och deras stora medvetenhet kring klang och tonkvalitet. Suzuki påpekade att sångare alltid börjar sina lektioner med ”vocalization” (övningen som ”tonalisation” är sprungen ur), medan tonbildning knappt nämns i fiolundervisning varför han såg ett stort behov av denna övning. (Starr, 1976/2000)

och ställer sällan frågor. Flera av lärarna uppmuntrar dock studenterna till att uttrycka sina egna reflektioner och tankar. Läraren Fumiyo Kuramochi uppmanar studenterna att också ifrågasätta det hon säger och efterforska själva: ”Just because I say so it doesn’t have to mean that that’s the only truth. Please do some research, you too”.

De teoretiska lektionerna hade ofta en filosofisk prägel, inte sällan var de fyllda med anekdoter och ordspråk från förr i tiden.

Under lektionen i musikaliskt uttryck för prof. Takahashi får förstaårsstudenterna den vecka jag är på plats lära sig om sonatformen. När Takahashi förstår att jag har kommit från Sverige insisterar han på att hålla lektionen på engelska, trots att jag försäkrar honom att det går bra på japanska. ”I am going to USA tomorrow, so it’s a good exercise for me” säger han och skrattar. Andra halvan av lektionen hålls i konsertsalen, där eleverna får packa upp sina instrument och spela kända operaarior, till exempel ”Si, mi chiamano Mimi” ur La Bohème. Tanken med detta, får jag veta, är att främja det musikaliska uttrycket. ”Everything starts with the human voice, the singing” förklarar Takahashi.

Lärostudenternas individuella fiollektioner, som denna dag hålls av prof. Tate, börjar rutinemässigt med en bugning för att sedan fortsätta med en tonbildningsövning, ofta på lösa strängar. Denna dag får studenterna även en kort kommentar angående deras prestation på uppspelet dagen innan. Studenternas repertoar rör sig kring den klassiska violinrepertoaren: violinkonserterna av Mozart, något verk av Bach (solosonat eller konsert) eller en violinkonsert skriven av en kompositör under romantiken. Under lektionen förebildar läraren ibland med sitt instrument, men sitter oftast ned och ger kommentarer som rör sig kring frasering, klang och tekniska svårigheter. Eleven nickar som bekräftelse på att han eller hon har förstått men är i övrigt oftast tyst. Läraren ställer då och då frågor till studenten, som svarar ganska kort eller tvekande. Endast en student av de fyra studenter vars lektioner jag bevittnar den dagen ställer själv frågor och tar initiativ till samtal med läraren.

5.1.3 Tokyo Suzukiförening i Yachiyodai

Reiji Inda är fiollärare och undervisar enligt Suzukipedagogiken i Tokyo Suzukiförening. Undervisningen tar plats i Indas eget hem i Yachiyodai, en dryg timme utanför Tokyo. I Japan är det vanligt att man driver egen verksamhet hemma hos sig, med en skylt uppsatt på sin husvägg med namn, vilken verksamhet det rör sig om och telefonnummer och som regel är man alltid beredd på att få besök i sitt hem (även de som inte jobbar hemifrån). När jag väl hade ringt på visade Inda mig in till sitt undervisningsrum – ett rum som till stor del upptogs av en flygel, flera bokhyllor fyllda med noter och böcker om och av

Suzuki, ett inramat foto på Suzuki och Indas son samt en soffgrupp där föräldrarna kunde sitta.

Observationerna tog plats en eftermiddag och sammanlagt satt jag med på fyra lektioner. Eleverna var lite äldre än de jag hade träffat på TERI, alla var i tonåren, kring 10-15 år gamla. Eleverna stiger själva på hos sin lärare och knackar på dörren till lektionsrummet. Eleven packar upp, mamman sätter sig i soffan och efter att läraren har stämt elevens fiol börjar lektionen. Alla fyra elever börjar med att spela antingen en skala, tonbildningsövning eller en etyd. Under lektionerna pratar Inda mycket om tonbildning. Han frågar vid ett tillfälle sin elev ”hur är en person som är bra på att spela fiol?”. Elevens svar här blir ”hon spelar med en vacker ton”.

Ett nyckeluttryck tycks vara ”decide the strength in the tip of the bow” vilket syftar på att sträva efter att få samma klang vid spetsen som vid froschen på stråken.

Inda vände sig även till mig flera gånger för att berätta anekdoter och historier bakom de låtar som eleverna spelade. Inda är också den enda lärare av de jag hittills mött som visar ett intresse för elevens liv utanför fiollektionen. En av hans elever har ett stort test i skolan dagen efter, och Inda frågar om hur det går i skolan, vilka ämnen han är bra på. Han berättar för samma elev, att ”when you are playing a piece or reading a score, it is like doing an analysis of a book. What did the author think here? What did he feel when he wrote this piece?”

5.2 Japan – intervjuer

5.2.1 Intervju med Fumiyo Kuramochi

Någon timme innan min intervju med Fumiyo Kuramochi, som utfördes på TERI, satt jag med på en lektion med namnet ”Lecture of the Principles of the Suzuki Method” för förstaårsstudenterna på lärarutbildningen. Lektionen hölls av denne Kuramochi, som jag lite senare under dagen alltså fick tillfälle att intervju. Kuramochi studerade för Shinichi Suzuki som barn och har senare fortsatt sin utbildning på konservatorier i Bryssel och Paris.

På lektionen fick lärarstudenterna bl.a. läsa utdrag ur Zen-mästaren Dogens verk, vilka var helt okända för mig och som på ett naturligt sätt öppnade upp för en intervju då jag plötsligt hade flera frågor angående Zen-buddhism och kopplingen till Suzuki och hans pedagogik.

Intervjun börjar följaktligen med att jag frågar lite mer ingående om Zen-buddhismen och hur den är relaterad till Suzukis tankar kring tonbildning och klang. Kuramochi berättar

att en bok som handlar just om detta nu bara väntar på att publiceras. Den heter ”The Philosophy of Tone Production” och denna bok ger en tydlig förklaring till hur Suzuki tänkte kring tonbildning. Kuramochi säger att ”for Suzuki, tone was not just tone, it is a lifestyle”. Det får mig att tänka på ett stycke ur *Nurtured by love*:

Music... sound, tone. What strange things they are, I realized at that moment. Man does not live in intellect. Man lives in the wonderful life force. 'Sound has life and soul without form.' That is when I thought of the words that are now my motto. (Suzuki, 1983 sid. 83)

När jag frågar om Kuramochi tror att folk i väst känner till denna filosofiska tanke kring tonbildning blir svaret följande:

In French, there is an expression called 'je suis Zen', which means that you are stable and calm. Are you familiar with that expression? [...] I do not know if this expression exists in English. [...] My hope is that people will be more aware of this after reading “The Philosophy of Tone Production”.

Kuramochi relaterar till det franska uttrycket ”je suis Zen” men är inte säker på om uttrycket finns på engelska. Hon hoppas att boken ”The Philosophy of Tone Production” på ett större plan medvetandegör de bakomliggande Zen-buddhistiska tankarna i Suzukis filosofi.

Under observationerna funderade jag mycket över hur man är som lärare. Hur mycket låter läraren sin personlighet lysa igenom och vilka är mer ”professionella” i sin yrkesroll? Försöker lärarna efterlikna Suzuki själv? Jag frågar Kuramochi hur Suzuki var som person och lärare och får följande svar:

I'm not sure if the word "kind" is the correct word... He was kind, of course he was kind... especially towards children. But it was another kind of "kind", for example, no matter if it was a 3-year old or 90 years old, he met them with the same respect. You got the feeling that you were precious. It wasn't just ordinary "kindness" but something greater than that.

Vad jag förstår från detta svar är att Suzuki behandlade alla lika, barn som vuxen. Han var noggrann med att bemöta både gammal som ung med samma respekt, vilket Kuramochi som barn kände av på det sätt att hon var värdefull och viktig.

Kuramochi jämför Suzukis framgångar i Japan och USA, och säger att modersmålsmetoden i Japan förr i tiden missuppfattades som en metod för underbarn. Detta är dock en felaktig syn, eftersom Suzukis filosofi är att alla kan. I Japan har Suzukipedagogiken bemötts med en viss skepsis, och Kuramochi pekar på två huvudorsaker till detta:

1. Japaner lägger stor vikt vid utbildning; vilket universitet man har studerat vid och vilka examen man har spelar en stor roll. Kuramochi beskriver Japan som ett "academic background oriented society". Suzuki hade ingen akademisk bakgrund och därför var han inte särskilt populär bland sitt eget folk.
2. Japan var stängt för omvärlden i nästan 300 år under Edo- perioden (ca 1630-1850) och alltsedan dess har japanerna varit konservativa och inte så accepterande inför nya influenser.

I USA däremot, har man tagit emot Suzuki med öppna armar. Kuramochi berättar: "If you walk the streets of America carrying a violin on your shoulder, people still come up to you and ask 'are you Suzuki?'"

5.2.2 Intervju med Sakiko Ishikawa

Nästföljande informant är släkting till Shinichi Suzuki, och är idag pianolärare och lärarutbildare på TERI. Sakiko Ishikawa bodde som liten i Tyskland med sina föräldrar (på grund av pappans jobb), och började spela piano efter Suzukipedagogiken först när de hade flyttat tillbaka till Japan när hon var fem år gammal. Hon fortsatte med det tills hon var nio år, men började sen spela efter en annan metodik innan hon, flera år senare, kom tillbaka till Suzukipedagogiken. Ishikawa förklarar varför hon slutade spela efter Suzuki:

The Suzuki method was really close to me, I guess it was too close to me when I was still living in Japan. My grand mother was also a teacher... I liked the method, but didn't study it properly until I was in USA.

Ishikawa växte upp med Suzukipedagogiken väldigt tätt inpå, och jag tolkar hennes yttrande ovan som att hon just därför behövde distans och ett annat perspektiv innan hon

kunde få en djupare förståelse som gjorde att hon kom tillbaka till Suzukipedagogiken. Hon berättar att de som vill söka till musikhögskolor i Japan ofta slutar spela efter Suzukipedagogiken för att i stället studera för lärare från musikhögskolorna för att säkra en plats där. Suzukiundervisningen i USA är integrerad på skolorna på ett mer naturligt sätt – till exempel kunde man ta Suzukikurser på det *pre-college* som var kopplat till universitetet där Ishikawa studerade. Detta är väldigt ovanligt i Japan, säger Ishikawa. I Japan kan man följaktligen urskilja två separata vägar: antingen studerar man Suzuki eller så satsar man på att komma in på musikhögskolan och bli professionell musiker. Efter sitt uppehåll hittade Ishikawa dock tillbaka till Suzukipedagogiken, men denna gång som lärare:

(Our aim is) after all to create beautiful people, this is our number one, our base. This being so clear is the most distinguished characteristic (of the Suzuki method) and that is also why I wanted to teach with the Suzuki method. Before I went to USA I didn't think at all about this, and also I didn't think that I wanted to teach using this method.

Ishikawa antyder även här att det var först i USA som hon fick upp ögonen för Suzukipedagogiken igen. Hon åkte till USA för att studera för en pianolärare, men väl där ”hamnade” hon också på pedagogikkurser och möttes av ett land som hade accepterat Suzuki på ett helt annat sätt än vad de ”skeptiska” japanerna hade. Här tillägger hon att Suzukipedagogikens status ändå har ökat i Japan den senaste tiden eftersom många Suzukielever nuförtiden vinner tävlingar och blir framgångsrika musiker. Fortfarande finns det dock många städer utan Suzukiverksamhet i Japan. Bland musikpedagogiska rörelser i Japan är Suzukimetoden långt ifrån störst - både Yamaha och Kawai har ett större antal elever, har skolor över hela landet och syns även i reklam på TV, påpekar Ishikawa. Dessa skolor har musikundervisning för spädbarn redan från att de är 0 år gamla, där de tillsammans med sina föräldrar och andra barn bl.a. får röra sig till musik och utveckla sin rytmik känsla i kroppen. Liknande kurser finns med inriktning på Suzukipedagogik. Sådana här kurser med fokus på barn i 0-3 årsåldern finns däremot inte i hela landet, tillägger Ishikawa.

Jag får ett intryck av att Ishikawa trivdes väldigt bra i den amerikanska skolan. Hon förklarar att hon inte hade velat studera på de japanska musikhögskolorna eftersom de är så ”narrow, so closed”. Hon utvecklar resonemanget:

It's not human relations either, the human...what could it be...character? It is not very unique. I mean it [the music academy in Japan] is not a place where you can meet that funny person, the very ambitious person - different types of people. I thought that was a

pity and that's why I didn't want to study in Japan. At the school in USA there were all kinds of people, and teachers too... and that was something that appealed to me.

Här tolkar jag Ishikawas förklaring som att hon upplevde en skillnad mellan musikhögskolorna i respektive land, en skillnad som låg hos själva människorna. Ishikawa har svårt att sätta ord på vad det är, men kommer fram till att det kanske har någonting med den mänskliga karaktären att göra, och att det där fanns en större individualitet i USA.

Jag frågar om det fanns skillnader i hur Suzukipedagogiken utövades på lektionerna, t.ex. när det kommer till bugningar. Ishikawa ger här ifrån sig ett igenkännande ”Aaah!” och minns att alla faktiskt bugade innan och efter lektionerna. Däremot är hon inte säker på om alla Suzukilärarna följde denna princip – de lärare som hon träffade hade båda studerat för Suzuki i Matsumoto. ”So in that sense they were very... ambitious, and maybe that was why (they bowed)”, funderar hon.

Suzuki hade dock ett djupare syfte med sin pedagogik, och så länge alla strävar efter samma mål så tror inte Ishikawa att det gör så mycket om små skillnader uppstår i undervisningen. Hon säger:

I think that, since Suzuki had the idea that if his method spread throughout the world, in both Europe and Asia, and if in all countries people had the same vision of bringing up children with music then there would be no war, so he would not be too upset if there were some differences in posture (skratt).

5.2.3 Samtal med Susumu Matsumoto, Tachibana School, Shizuoka

I detta avsnitt sammanfattar jag de samtal som fördes mellan mig och Susumu Matsumoto, som inte har vuxit upp med Suzukipedagogiken och som undervisar enligt andra metoder. Genom dessa samtal har jag fått en intressant bild av Suzukipedagogiken från ett annat perspektiv.

Susumu Matsumoto är professor på Tokoha Gakuen University i Shizuoka vid institutionen för pedagogik och didaktik samt musiklektör på Tachibana School i samma stad. Tachibana School är en privatägd grundskola där eleverna får två gånger fyrtiofem minuter musikundervisning i veckan, med fokus på orkesterspel. Orkestern byggs upp på ett unikt sätt, där alla förstaårselever börjar med att spela fiol och cello. I årskurs 2 läggs mycket fokus på

notläsning och att själv skriva noter. I årskurs 3 delas sedan eleverna in i en blåssektion och en stråksektion och en mindre symfoniorkester tar form. Matsumoto är specialiserad inom just orkesterspel och har, förutom orkestern på Tachibana School, även startat Shizuoka Prefectural School där både barn och pensionärer spelar tillsammans. Hans huvudintresse är folkmusik från hela världen, vilket hans arbetsrum fyllt med instrument från alla jordens hörn vittnar om. Han har under flera år samarbetat med kulturdepartementet i Krasnojarsk dit han har åkt för att sprida den japanska folkmusiken. Vad som också kan nämnas är att Matsumoto år 2007 satte ett världsrekord när han dirigerade en orkester på 2864 musiker som spelade på det traditionella japanska harpinstrumentet *taisegoto*.

Under mitt besök i Shizuoka bodde jag hos familjen Matsumoto, där diskussionen kring matbordet oftast handlade om musik och pedagogik och där även nedanstående samtal ägde rum.

Något som utmärker musikundervisningen på Tachibana School, förutom sättet att bygga upp orkestern på, är att alla elever spelar efter noter och lär sig att göra detta på ett tidigt stadium. Under musiklektionerna spelar eleverna både skalor, folksånger och klassiska småstycken efter noter. Matsumoto förklarar varför:

Not being able to read music is an obstacle if you want to make music together with others. At Tachibana School the students learn to read music at an early stage. If you can do this, you can play together in an orchestra in all occasions and situations, which creates a feeling of belonging. Everyone should be able to make music together!

Matsumotos pedagogik bygger alltså på notläsning, till skillnad från Suzukipedagogiken som fokuserar på gehör och utantillspel. Min följdfråga blir således hur Matsumoto tänker kring gehörsträning, och svaret blir:

Well, it depends on what kind of musician you want to become. If you want to become a professional, it is, of course, important to have a good ear. But our mission is to include everyone who wants to play.

Matsumoto betonar flera gånger vikten av att inkludera alla. Suzukipedagogiken i Japan gör inte det, utan har blivit en metodik för dem som har talang och som lär sig fort, menar han. Han förklarar vidare att Suzukipedagogiken var som bäst när Suzuki själv levde eftersom den bygger på mänskliga relationer och att fostra barn, ett område vilket han själv var mycket skicklig inom. Idag är det en pedagogik som är upp till varje lärare och hur han eller hon är som person.

Angående gehörsträning i Japan berättar Matsumoto att undervisning inom ämnet har utvecklats sedan andra världskriget, då musikhögskolestuderande tränades för att kunna höra vilket slags flygplan som närmade sig.

Dagen då jag är på Tachibana School är det först stämrep för alla instrumentgrupper. De första elevgrupperna går i trean och spelar och sjunger skalor en stor del av stämrepet, för att sedan fortsätta med orkesterlåtarna. Under orkesterrepetitionen finns flera lärare på plats som går runt och rättar till barnens hållning och spelar med. Lärarna har minst ett biinstrument som de spelar och undervisar i. Matsumoto säger:

If you're a good musician you can teach any instrument. Because the most important thing, that we must not forget, is to be first of all teachers in music – not only in the instrument in itself.

6. Sverige - observationer

6.1 Umeå musikskola

På Umeå Musikskola observerade jag fiol- och violalektioner för två olika lärare samt en pianolektion och en orgellektion. Den ena läraren på fiol har examinerats i tre av ESAs nivåer, och den andra läraren har examinerats i alla nivåer och är även lärarutbildare. De yngsta eleverna var cirka sex år gamla, och de äldsta gick i årskurs nio på högstadiet. Fiollektionerna, som var tjugo minuter långa (i undantagsfall trettio minuter) började med att eleven kom in, ofta men inte alltid med en förälder och/eller ett syskon, och packade upp fiolen. Därefter utfördes stämning av instrumentet, oftast genom att eleven härmar läraren som spelar en rytm eller liknande på varje sträng. Läraren justerar därefter stämningen genom att vrida på elevens finstämmare med sin vänstra hand (i den högra handen håller läraren sin stråke). Den ena läraren kunde ibland börja lektionen med att fråga eleven vad de skulle börja med att spela., ofta med ett tvekande svar från eleven. Ibland fick eleven värma upp genom att repetera en låt som de spelat tidigare. Läraren ställer ofta frågor till eleven om det de spelar: till exempel ”Vad betyder *ritardando*?” Till en äldre elev ställdes också frågor om när stycket skrevs, vem kompositören var och hur man spelade under den tidsepoken. Stämningen är avslappnad och lektionerna börjar ofta med lite lätt småprat. Repertoaren för de yngsta bestod av låtar ur Eva Bogrens bok ”Små låtar för små stråkar” (2000), som är ett material för elever som ännu inte har börjat spela Blinka lilla stjärna i första Suzukiboken. Lärarna låter eleverna spela förövningar till varje låt när det behövs. Lärarna kunde även komma på små extra övningar direkt på lektionen, som underlättade för eleven när denne sen skulle börja spela det ”riktiga” stycket.

Den ena läraren kompar ofta på pianot, som står i rummet. Båda lärare åker även runt och undervisar i fiol på grundskolor, i ena lokalen finns dock varken piano eller CD-spelare. Vissa elever är pratglada och vid något tillfälle fick läraren avbryta och säga ”nu spelar vi”. Båda lärare jobbar mycket med rytmerna ”köttbullar-med-lingon”, ”morötter-jordgubbar”, och ”åh-vad-jag-är-jätte-hungrig” (orden kan variera beroende på läraren men rytmerna är alltid detsamma). En lektion för de yngsta kunde gå ut på att endast spela dessa rytmer korrekt på en sträng i taget. Eleven kunde få spela dessa rytmer i olika former och variationer, på olika ställen på stråken och till olika former av ackompanjemang. En av lärarna spelar under

en lektion med en sex-årig elev t.ex. ”Blinka lilla stjärna” samtidigt som eleven spelar på endast en sträng. För en av lärarna får eleverna ibland också sjunga låten som de spelar.

Föräldrarnas delaktighet i lektionen varierade i stort sett mellan varje lektion. En pappa till en elev (sex år gammal) hade med sig sitt eget instrument som han hade lärt sig att spela på (antagligen på föräldrakursen), och spelade tillsammans med sitt barn en gång. Andra föräldrar satt med på lektionerna men utan att göra stort väsen av sig. Lärarna spelade ofta med eleven. Generellt sett verkade eleverna inte vara så bekväma med att spela ensamma. Förutom Suzukirepertoar går en del av lektionen åt till att spela orkesterstämmor, eftersom det snart är konsert. En av lärarna är noga med att fråga eleven hur han/hon just spelade, hur det lät, och vad han/hon tyckte.

6.2 Kulturskolan i Lund

Instrumentalundervisning enligt Suzukimetoden har bedrivits på Kulturskolan Lund sedan 1985 och stöds av Lundabygdens Suzukiförening som består av både barn, föräldrar samt lärare på skolan som arbetar enligt Suzukipedagogiken. Förutom undervisning på fiol så omfattar den även viola, cello, kontrabas, piano och tvärflöjt. De yngsta eleverna som kulturskolan tar emot är fem år gamla. Eleverna får en lektion i veckan (tjugo till trettio minuter långa) samt regelbundna grupplektioner och tillfällen till uppspel (Lundabygdens Suzukiförening, 2014).

På Kulturskolan i Lund får jag observera fiolläraren Anna Svenssons lektioner. Svensson har examinerats i fem nivåer vid Suzukiinstitutet i Köpenhamn för Tove Detreköy. Svensson började själv spela fiol vid tolv års ålder, och kom i kontakt med Suzukiverksamheten på Kulturskolan i Lund när hon senare började jobba där. När jag frågar varför hon valde att studera i Danmark så nämner hon först och främst sina kollegor som redan hade studerat där, men också att hon hade fått ett intryck av att utbildningen i Danmark skulle vara ”seriös”.

Läraren börjar lektionen med att fråga hur det är med eleven idag, stämmer elevens fiol, och så är lektionen igång. De äldre eleverna kan stämma själva efter en stämapparat. Föräldrar, oftast mamman men ibland pappan, sitter med på lektionerna. Lektionerna håller ett högt tempo och är tydligt indelade i uppvärmning, teknikövningar och nytt stycke samt repetition av låtar som eleven tidigare har spelat. Rytterna ”köttbullar-med-lingon”, ”morötter-jordgubbar” och ”åh-vad-jag-är-jättehungrig” är nästan alltid invävda på något sätt i lektionerna, antingen genom låtar ur Eva Bogrens ”Små låtar för små stråkar” (2000) eller när specifika takter ur Suzukirepertoaren övas separat. Läraren spelar nästan alltid med när

eleverna spelar, eller kompar på pianot. Den sammanlagda tiden då eleven spelar på sitt instrument är stor i förhållande till den korta lektionstiden. När lektionen är slut får eleven välja ett klistermärke som läraren har i en låda. Föräldrarnas engagemang varierar. Vissa föräldrar följer med i noterna medan barnet spelar och frågar läraren om det är något som är oklart, andra är mer passiva. En mamma hade med sig sin egen fiol och spelade en låt tillsammans med sin dotter.

Läraren tycks ha en bank med små övningar och förövningar som kompletterar repertoaren i Suzukiböckerna. Till vissa av låtarna som eleverna spelar finns det en text till så att de också kan sjunga låten.

7. Sverige – Intervjuer

7.1 Intervju med Eva Nilsson

Eva Nilsson kommer från Umeå och jobbar på Musikskolan i Umeå som violalärare, men började som liten spela fiol och har även undervisat i flöjt. När Nilsson började undervisa på Musikskolan hade Suzukiverksamheten ganska nyligen startats upp i Umeå, och det var först då som hon kom i kontakt med Suzukis pedagogik. Hon säger i intervjun att ”jag halkade in på det med en gång”, och nämner bland annat studiedagar för olika lärare, däribland Sven Sjögren. Efter att ha jobbat i några år bestämde sig Nilsson för att åka till USA och studera för Professor John Kendall vid Southern Illinois University. Där gick hon en masterutbildning och blev därefter legitimerad Suzukipedagog.

I den två-åriga utbildningen ingick frånsett orkester och andra musikämnen alltså en hel del Suzukimetodik. I just den delen av utbildningen ingick metodiken, en grundlig genomgång av alla Suzukiböcker, samt övningsundervisning både individuellt och i grupp. Även individuella instrumentallektioner för Kendall var en del av kursplanen. När jag frågar vilka böcker som ingick i kurslitteraturen nämner Nilsson i huvudsak Suzukiböckerna, och litteratur som rör barnpedagogik och böcker som handlade om Suzuki själv. Jag frågar vidare om de också fick läsa litteratur som Suzuki själv inspirerats av, och då blir svaret nej. Jag fortsätter fråga om hur mycket av Suzukis bakgrund de fick studera i litteraturen svarar Nilsson:

Det var inget vi fastnade på, men visst togs det upp saker. Kendall var en av dem som startade upp Suzukiverksamheten i USA, han och ett par till, och då hade de ju väldigt mycket med Suzuki att göra, så det var ju mycket om den delen så att säga. Hur det hade varit i Japan, hur det sen drogs igång i USA. För i USA är det ju väldigt stort.

Jag tolkar det som att studenterna på Suzukiutbildningen fick lära sig om Suzukis bakgrund mycket genom Kendall själv, som hade haft mycket kontakt med Suzuki. Samtidigt med Nilsson var det flera andra svenska lärare som gick samma utbildning för Kendall, och ytterligare fler har följt i samma spår. De flesta lärarutbildarna i Sverige har studerat för Kendall vilket har präglat den svenska Suzukiverksamheten, berättar Nilsson. Vidare reflekterar hon att kanske har Suzuki-synen i Sverige fått en ”mjukare approach” på grund av

just det. Hon fortsätter: ”Men jag tror att det har liksom, sen under årens lopp har det gradvis blivit väldigt mycket, ja men tillåtet åt alla möjliga håll så att säga”.

Jag tolkar detta som att ramarna för hur man undervisade i Suzukipedagogiken var stramare förr. Under utbildningen i USA fick Nilsson chans att observera många olika lärares lektioner och kunde då ana en skillnad i synen på barn och hur man bemöter dem. Hon minns till exempel att en japansk lärare inte hade tillåtit en elev att gå på toaletten under lektionen. Nilsson utvecklar resonemanget och säger att man alltså försöker fortsätta med det som Suzuki drog igång, men att metodiken oundvikligen präglas av en själv som lärare. Nilsson fortsatte med att berätta om en Suzukilärare som reflekterat kring hur Suzukipedagogiken har utvecklats från Japan till USA:

En japansk Suzukilärare, som också var Suzukielever från början, men som var bosatt i USA, sa att tänk om man kunde ha en liten ö mitt emellan de här två länderna för att få den lite mer ”lagom”, släppa lite på det här väldigt strikta i Japan kontra det kanske lite för utflummade, även om man kanske inte ska säga så, i USA. Men det är ju aldrig där man hamnar, pendeln svänger ju alltid mot de båda ytterligheterna, så någonstans i mitten känns lagom.

Läraren verkar drömma om en pedagogik som kan kombinera det mer strikta synsättet i Japan med det lite mer fritänkande i USA. Nilsson fortsätter resonera kring skillnader mellan Japan och Sverige och mammornas roll i respektive kultur. De svenska föräldrarna har väldigt bra intentioner och vill mycket, men orkar ofta inte lägga ner så mycket tid på fiolen där hemma. Nilsson säger att hon själv som lärare inte kan ställa för höga krav på eleven och deras föräldrar, för att ”det är inte tillåtet idag”. De asiatiska mammorna ställer krav på sina barn på ett helt annat sätt än i Sverige, vilket hon tycker är positivt. Angående detta säger hon:

Det är ju någonting bra, egentligen. Det visar ju att föräldern tror på en, tror på att man kan, och därför sätter man krav. Det var en elev som kom till en lektion och surade över att ’mamma tvingade mig att öva’. Då sa jag: ’vilken bra mamma! så bra då, för annars hade du ju inte kunnat det. Nu kan du ju spela tack vare det’. Att sätta krav visar liksom att föräldern bryr sig om barnet.

Hon säger att ”och det blir ju därefter” och ser alltså ett samband mellan hur samhället ser ut och Suzukipedagogikens förutsättningar.

Nilsson säger angående absolut gehör att det inte är något som hon ser som en fördel, däremot är det bra för stråkmusiker att ha ett relativt gehör. Nilsson jobbar med sina elevers gehör med olika övningar: bland annat låter hon dem blunda och så får de antingen spela pizzicato eller spela en ton på fiolen, oftast får de börja med lösa strängar. Detta är inte i syfte att träna upp ett absolut gehör men för att de lättare ska kunna höra en melodi och koppla toner till varandra, säger Nilsson. Vidare säger hon att det för många elever tar ett tag att förstå relationen mellan toner och fingrarnas placering, Att höra skillnad på höga och låga toner kan vara en utmaning. Vissa elever har ett relativt utvecklat gehör och hör när det låter fel men vet inte hur de ska ändra på det. De har inte förstått att om man flyttar fingret så bli det rätt. Hon säger rent allmänt att ”Det tänks inte hur man gör med småbarn och musik i Sverige”. Nilsson menar att regler behövs och berättar att hon ibland inte påbörjar ett nytt stycke om eleven trots tillsägning inte har lyssnat på det, eftersom det ”blir så jobbigt för alla”.

7.2 Intervju med Per Brännström

Per Brännström har examinerats i 3 nivåer enligt ESA:s kriterier. Idag jobbar han på Musikskolan i Umeå, där cirka två tredjedelar av hans elever är Suzukielever. Sin utbildning fick Brännström på Framnäs folkhögskola samt på Musikhögskolan i Ingesund. Hans första kontakt med Suzukipedagogiken var när han började jobba på Musikskolan. Brännström gick sin Suzukiutbildning för Leif Elfving i Sverige. En stor del av utbildningen bestod av gruppundervisning och diskussioner, samt teori och en praktisk del (uppspelning). Huvudsakligen gick man igenom Suzukirepertoaren och filosofin bakom varje stycke. Kurslitteraturen bestod således av Suzukiböckerna, men även ”Nurtured by Love” (Suzuki 1983) och en del sidomaterial, samt instruktionsfilmer med John Kendall. När jag ställer frågan ”Vad tycker du är det viktigaste budskapet som Suzuki ville förmedla med sin pedagogik?” får jag följande svar:

Vad som tilltalar mig är ju den här helhetssynen på människan. Det är någonting som gäller över hela världen, man kan slå ihop och så är det samma bas. Det är ju en enorm styrka i det. Med repertoaren och så här. Och även sättet man gör det på är i stort sett lika. Och det är ju rätt häftigt, det möjliggör ju samspelet.

Förutom det positiva i att ha en gemensam repertoar världen över, så ser Brännström även en klar röd tråd genom repertoaren. Eftersom varje del bygger på att eleven kan de föregående låtarna och teknikerna utesluter han ingenting. Däremot kan det hända att han byter ordning på några stycken, om han märker att eleven behöver mer tid på sig att lära sig en viss teknik. Brännström säger också att ju längre eleven har kommit, desto mer breddar han repertoaren och spelar även sådant som inte är Suzukirepertoar, till exempel folkmusik och pop. Brännström pekar på den snabba progressionen i Suzukiböckerna som en av anledningarna till att lärare adderar extra material för att eleven ska hänga med, men säger att det beror på om eleven övar varje dag och lyssnar varje dag eller inte. De som gör det lär sig fort och då utvecklas de också i takt med progressionen i böckerna. Brännström säger att man ofta kan märka på föräldern och eleven om de har övat där hemma eller inte. Han tillägger:

Men sen så är det ju ständigt den här konkurrensen om tiden, liksom att hitta rutiner att göra det. Vissa föräldrar hamnar ju lätt i att de inte, att de lämnar över det på barnens ansvar, att det blir gjort. Redan från början. Fastän man trycker på att det här är du, du är lärare hemma, du har gått föräldrakursen, du ska agera, så är det ju inte alltid så givet, och där tappar det fart ganska fort. Det är ett ständigt arbete att försöka peppa föräldrarna. För just de här små fem-sexåringarna kan inte ta det här ansvaret själv, det funkar inte så.

Brännström förklarar att föräldrarna kan ha svårt att hitta övningsrutiner åt barnen och att det ofta blir upp till eleven själv om det blir övat, men fortsätter med att han har fått en helt annan förståelse för föräldrarnas jobb med att få in rutiner och ställa krav på sina barn efter att han själv blev pappa, nu till tre barn som alla spelar olika instrument. Vad Brännström kan se är att fiolen för en del elever ses som ett ”tvång” snarare än något som är roligt och givande, och att föräldrarna vill låta sina barn leka i stället så länge de är små. Brännström tycker att man som musiklektör just därför måste se till att skapa ett musikaliskt sammanhang för eleven som genererar spelglädje, och även att man strävar efter en hög kvalitet i undervisningen. Han säger att ”redan små barn ska få uppleva att de gör något viktigt, att det här är fint...”

Då informanten vid ett annat tillfälle nämnde att han hade vävt in en del *solfege* i sin undervisning tar jag upp detta igen och ber honom att utveckla. Han berättar att han hade en grupp på 10 fiolelever som fick grupp- och individuella lektioner varje vecka. Utöver fiolspelet fick de sjunga och ”solmiserar” på varje lektion. Brännström säger att det gav fina resultat och att han sedan dess inte har haft elever som har spelat med så bra intonation som

den gruppen. Idag har Brännström elever som har både bra gehör och andra som ”aldrig riktigt har börjat lyssna på sig själva”. Brännström funderar vidare på vad anledningen till detta kan vara och kommer fram till att de som lyssnar mycket på skivan och har en klar bild över stycket även här har en stor fördel jämfört med de som inte lyssnar så mycket. Han förklarar att alla kommer med så olika förutsättningar när de börjar spela sitt instrument, vissa har redan sjungit mycket där hemma vilket underlättar en hel del.

7.3 Intervju med Sven Sjögren

Sven Sjögren har studerat för både Shinichi Suzuki i Matsumoto och för Prof. John Kendall i USA och utnämndes till lärarutbildare av Suzuki 1983, då han också blev förbundsordförande i Suzukiföreningen i Sverige. Idag är han även aktiv inom ESA och ISA och undervisar på flera Suzukiinstitut i USA. Sjögren översatte Suzukis bok *Nurtured by Love* (1983) till svenska och räknas som den som startade Suzukiverksamheten i Sverige. Sjögren började själv inte spela fiol förrän han var 11 år, och då lärde han sig spela instrumentet på egen hand. Vad var det då som lockade med Suzukipedagogiken? Sjögren förklarar:

Det var att det var så, *pin point*, alltså det var så perfekt. Jag menar när man tränger in med det här i nybörjarpedagogiken, med korta stråk, med stora muskler först och, ergonomin i det, han är 50 år före ergonomi och filosofi, tycker jag, Suzuki.

Sjögren berättar att det hela startade i Vallda, söder om Göteborg, då en kvinna som hade bott i USA en period med sina två barn kom hem till Sverige och inte kunde hitta någon Suzukiverksamhet där hennes barn kunde fortsätta sin påbörjade musikaliska utbildning. Hon samlade ihop ett gäng violinlärare från Musikhögskolan i Göteborg, däribland Sjögren, berättade om Suzukipedagogiken, och frågade om det fanns någon som kunde tänka sig att börja undervisa efter denna metodik i hennes gillestuga med start redan veckan därpå. Sjögren, som inte var nöjd med den metodik de fick lära sig på Musikhögskolan, tvekade inte utan anmälde sig direkt och så sattes det hela igång. Han kom därefter i kontakt med professor John Kendall i USA, som ganska fort kom till Göteborg för att träffa den entusiastiska gruppen blivande fiolpedagoger.

Kendall bjöds de följande tio somrarna in till Sverige. Runt om i landet höll han i lärarutbildningskurser och var gästlärare på nationella kurser. Sjögren bjöds så småningom in

till USA för att studera för Kendall. När jag frågar om Kendall har varit Sjögrens främsta källa till Suzukipedagogiken blir svaret:

Ja, han och Suzuki är jämbördiga tycker jag, jag har lärt mig väldigt mycket mer pedagogik av Kendall men jag studerade ju där på heltid och det gjorde jag ju inte på samma vis i Matsumoto, så jag tycker att de har kompletterat varandra väldigt bra, faktiskt.

Sjögren förklarar att utbildningarna i Matsumoto för Suzuki och i USA för Kendall kompletterade varandra då han fick lära sig den största delen av pedagogiken för Kendall. Angående utbildningen i Matsumoto säger Sjögren:

Jag var väldigt, väldigt positiv. Det var som sagt som en *fairytale* på något vis, hela kulturen och alltihop, och sen att man var på institutet nästan alla dagens timmar, vi hade ju grupplektion varje morgon, alla lärarna, och sen individuella lektioner resten av dan...

Här drar jag slutsatsen att utbildningen i Matsumoto, förutom pedagogiken, gav en kulturell kontext som skapade en djupare förståelse för Suzukis filosofi.

Under Sjögrens studietid i Matsumoto fanns det även ett Suzuki *pre-school* i anslutning till TERI, där man tillämpade Suzukipedagogiken inom alla ämnen, inte bara musik. Bland annat fick barnen lära sig citera Haikudikter utantill - upp till 300 stycken bara den första terminen. Suzukis principer går att tillämpa långtgående i skolundervisningen - kanske i synnerhet när det kommer till just minnesträning, berättar Sjögren. Han fortsätter:

Jag skulle vilja påstå att vi inte tränar minnet ett enda dugg idag. Vi lever i en tid då vi kan trycka på en knapp och få reda på vad som helst men tyvärr så går det in och så går det ut igen. Och han (Suzuki) sa ”you know, memory is a muscle. If you train it it will grow”. Och det är ju väldigt sant!

Sjögren trycker på vikten av att träna minnet, något han menar att vi nuförtiden helt missar. I Japan har man sina Haikudikter och i Sverige till viss del ramsor och ordlekar, men ändå ligger det mer i den österländska traditionen att träna minnet, resonerar Sjögren. Ordlekar av olika slag är också en stor hjälp i barnets tidiga språkutveckling.

I Japan börjar man väldigt tidigt med att stimulera barn på olika sätt, och det är inte alltid så i Sverige, menar Sjögren. Man har en annan syn på barnets utveckling, i Sverige verkar det finnas en allmän uppfattning om att barnen så småningom ”växer till sig”. Sjögren:

Det lilla barnets dilemma, vet du det är att det har ett konstant input men ingen output. Långt senare kommer output och *det* outputet är beroende av vad som händer det första året.

Många föräldrar i Sverige underskattar alltså barnets receptiva förmåga de första åren och tror även att musikalitet skiljer sig från språkinläringen på det sättet att det är medfött, berättar Sjögren. Men vad är egentligen musikalitet? Sjögren förklarar att kriterierna för att mäta musikalitet är helt olika beroende på geografisk ort. I vissa delar av världen räknas man som musikalisk om man kan sjunga en durskala, i andra delar om man kan sjunga en helt annan typ av skala med andra tonsteg som man har hört under sin uppväxt. ”Därför måste vi utrota den där passiviserade tron att musikalitet är något som är medfött”, säger han, och tillägger att man ju aldrig skulle få för sig att testa ett barn i ”verbalitet” på samma sätt som vissa kan vilja testa barnets ”musikalitet” för att se om det är värt att barnet fortsätter spela eller sjunga.

När vi pratar om kulturella skillnader kommer vi även in på bugandet och vad det egentligen fyller för funktion. Jämlikheten mellan lärare och elev är något som är viktigt inom Suzukipedagogiken och Sjögren menar att det, om man inte är uppmärksam, kan finnas en fara med triangeln lärare – förälder - elev, nämligen att det blir två vuxna mot ett barn. Han förklarar:

[...] man vill så mycket. Föräldern vill och läraren vill och så det stackars lilla barnet, det måste finnas en respekt och därför måste varje triangelhorn ha ett revir va, som ingen annan får gå in i.

Där, menar Sjögren, fyller bugningen en viktig funktion i att man visar varandra respekt.

8. Diskussion och slutsats

I det här kapitlet diskuterar jag och reflekterar över resultaten från mina studier i Sverige och Japan. Mina reflektioner har rört sig inom följande områden: Bugningen och respekten för barnet; Läraryrkets status; Suzukilärarnas utbildning; Tonbildning; Gehör och intonation; Imitation och lärande; Minnesträning samt gruppens styrka.

Största delen av den Suzukiundervisning som förekommer i Sverige tar plats på kultur- och musikskolor medan den i Japan oftast förekommer i privat regi, antingen hemma hos läraren eller på en privat musikskola. Eftersom musikverksamheten på Kulturskolorna i Sverige även innefattar orkesterspel gick mycket av lektionstiden åt till att gå igenom dessa noter med eleven. Detta blev särskilt tydligt då lektionerna på Kulturskolan oftast är 20 minuter långa. När en del lärare också varvar Suzukirepertoaren med folklåtar blir plötsligt fokus på Suzukis material inte så stort. De lektioner jag observerade i Japan var längre, ca 30 minuter långa eller längre, och ägnades enbart åt Suzukilåtarna.

De Suzukilektioner som jag observerade i Sverige tog sig alltså friare former när det kom till repertoaren, men om jag hade gått till en lärare som undervisade privat hade kanske resultatet blivit annorlunda. Mina observationer i Japan tog huvudsakligen plats på Suzukipedagogikens ”födelseplats”, vilket är något som jag hela tiden har haft tankarna när jag har gjort mina studier på kulturskolorna i Sverige. Avståndet mellan dessa två skolor är långt både geografimässigt och verksamhetsmässigt varför sådana här skillnader kanske inte är så oväntade.

8.1 Bugningen och respekten för barnet

På Talent Education Research Institute i Matsumoto fanns det inga otydligheter kring fiollektionernas upplägg, varken för läraren eller eleven. Vid några tillfällen tog eleven självmant upp sin fiol och började spela direkt efter att bugningen hade utförts, utan att läraren behövde säga vad eleven skulle spela (oftast var det Tonalisation eller en annan tonbildningsövning). Bugningarna ramade in lektionerna och gav dem en tydlig början och ett tydligt slut. Detta var den första, och kanske den mest uppenbara, skillnad som jag lade märke till mellan lektionerna i Japan och Sverige. För en betraktare kan denna enkla gest te sig trivial och onödig, men det finns en djupare mening i bugningen som ofta glöms bort. Flera

gångar under min vecka på TERI fick jag från olika håll höra vikten av bugningen. En av lärarna jag pratade med förklarar att ”det är en symbol för ödmjukhet och tacksamhet. Både läraren och eleven bugar för varandra som ett tecken på deras jämlikhet”. Detta bekräftar även Sjögren i intervjun, där han påpekar att respekten gentemot varandra inom triangeln lärare – förälder - elev är oerhört viktig.

Ett fall som tydligt visade hur viktig bugningen är var lektionen på TERI där en 4-årig elev hastade in till lektionen med sin mamma, okoncentrerad och till synes med tankarna någon annan stans. Eleven ”halv-bugar” lite slarvigt varpå läraren säger, bestämt men med glimten i ögat: ”Okej, då får vi träna på att hälsa ordentligt. Det här duger inte. När vi hälsar ser vi varandra ordentligt i ögonen, eller hur?” Bugningarna togs om några gånger tills läraren märkte att eleven hade ”landat” och efter det kunde lektionen till slut fortsätta.

I Sverige väljer många Suzukilärare att inte buga i anslutning till lektionen, med förklaringen att bugandet känns främmande då det inte tillhör svensk kultur. Ylva Eiderbrant, som är pianolärare på Umeå Musikskola, är en av dem som trots allt har tagit fasta på att buga. När jag frågar henne varför så svarar hon att hon främst gör det för att markera var lektionen börjar och slutar vilket barn kan behöva. Bugandet har också visat sig ha en annan funktion: att underlätta skapandet av kontakt mellan lärare och elev när eleven är väldigt blyg. Ylva Eiderbrant minns en av hennes tidigare elever:

En elev var så blyg och vågade inte titta mig i ögonen. Då sa jag att vi skulle leka en lek som gick ut på att hälsa på varandra genom att buga. Genom att leka den här ”bugningsleken” varje vecka var det som att vi äntligen fick kontakt med varandra.

När jag funderar över bugningens syfte att skapa en jämlikhet mellan vuxen och barn kommer jag att tänka på något helt annat, nämligen vinter-OS i Nagano 1998. En melodi från invigningsceremonin med sångtexten ”when children rule the world” har satt sig på minnet, och jag ser framför mig hur hundratals vitklädda barn springer fram på arenan sjungandes om en ljus framtid tillsammans med sångerskan Ryoko Moriyama. När jag ser inspelningen igen är det svårt att missa var huvudtemat i den storslagna ceremonin ligger: hoppet om fred och den nya generationen: barnen. Och på något sätt känns detta budskap oerhört japanskt.

Asiatiska länder, då främst i de östra delarna, anklagas regelbundet för att sätta sina barn under för mycket press. Denna ”press” bygger i Japan på en filosofi om att alla barn kan. Det finns en enormt stor tro på barnen och deras förmågor, vilket jag själv som liten har upplevt både på dagis och i skolan. Adriana Di Lorenzo Oliveira refererar i sin uppsats

”Vuxna Suzukibarn talar ut - En studie om konsekvenserna av Suzukimetoden i fem vuxnas liv” (2008) till Saaw-Schillen, som hävdar att många lärare i Sverige saknar Suzukis filosofi som grund för sin undervisning, vilket bland annat märks av att man tror att alla barn inte kan. Denna inställning är något som även många svenska föräldrar verkar ha: man ger sina barn en stor valfrihet och är försiktig med att lägga krav på barnet. Detta märks väldigt tydligt när det kommer till övning i hemmet, som i de flesta fall är bristfällig. Under hela min vistelse i Japan var det endast en förälder som nämnde att barnet inte hade övat varje dag, eftersom hon hade varit sängliggande med feber. De svenska föräldrarnas försiktighet och inkännande leder ofta till att barnet testat ett instrument en termin, tröttnar och går vidare till ett nytt instrument och därför aldrig får uppleva glädjen i att lära sig någonting grundligt.

8.2 Lärarkets status

Lektionerna på The Talent Education Research Institute hade ett behagligt ”flow” som utmärktes av att elevernas spelsätt, lektionernas utformning och miljön runt omkring på ett oförklarligt sätt kändes som en självklarhet. I lektionsrummen fanns foton av Shinichi Suzuki - hans närvaro var alltid påtaglig trots att han gick bort för flera år sedan. När jag, på kvällen av min första dag på institutet, lyssnade på lärarstudenternas uppspel i konsertsalen blev jag märkligt berörd av att se studenterna gå in på scen en efter en och spela låtar ur Suzukirepertoaren med det stora fotot av Suzuki som pryder scenen hängandes bakom dem. Den respekt och vördnad som både lärare och elever hyser för Suzuki genomsyrar hela utbildningen.

När jag under dagarna observerade lektioner fick jag en känsla av att alla som befann sig i lektionsrummet visste sin roll och vad som förväntades av en. Det var inte ofta eleverna sade någonting under lektionerna. Kanske var det för att de var djupt koncentrerade i spelets utmaningar, kanske för att de hyste en stor respekt för läraren. Även lärarstudenterna på TERI var tysta under lektionerna och antecknade pliktroget vad de fick lära sig. Det var svårt att avgöra om tystnaden handlade om blyghet, min närvaro eller någonting annat.

De ovan nämnda upplevelserna förknippar jag också med ett utdrag ur ”Hagakure” – en praktisk och spirituellt guide för krigaren – skriven av samurajen Yamamoto Tsunetomo:

One's appearance bespeaks dignity corresponding to the depth of his character. One's concentrated effort, serene attitude, taciturn air, courteous disposition, thoroughly polite bearing, gritted teeth with a piercing look - each of these reveals dignity. Such outward appearance, in short, comes from constant attentiveness and seriousness.

(Tsunetomo, citerat ur Loveday 1986, sid. 108)

Citatet ovan beskriver väl japaners medvetenhet när det kommer till vilka signaler man ger omgivningen med sitt ansiktsuttryck och hur de visar på ens karaktär. Tsunetomo pekade på detta så tidigt som i början på 1700-talet och än idag är självkontroll i alla situationer ett ideal i Japan. Under mina observationer på TERI började lektionen i ”Suzukipedagogikens filosofi och grundprinciper” med att läraren uppmanade eleverna till att le mer när de presenterade sig för mig: ”You must try harder to smile as you speak. Smiling also demands muscles, and those have to be trained!” I nästan en kvart förklarade läraren hur viktigt det är att göra ett gott första intryck, och hur stor betydelse kroppsspråket har för ens sätt att framstå.

Eleverna i Sverige visade mer öppet när de var trötta eller okoncentrerade, precis på det sätt som Hiroko Iritani beskriver i intervjun med William Starr (se Tidigare forskning).

8.3 Suzukilärarnas utbildning

Lärarna som jag intervjuade och observerade hade gått olika Suzukiutbildningar i olika länder. Av informanterna i Japan så hade den ena fått sin huvudsakliga utbildning i USA, medan den andra hade studerat för Suzuki själv. De lärare vars lektioner jag observerade hade alla studerat för Suzuki eller vid någon annan Suzukiförening i Japan. I Sverige har de flesta Suzukilärarna som är ”lärartränare” studerat för John Kendall i USA.

För mig, som varken har träffat Suzuki eller Kendall eller sett dem undervisa, är det svårt att se hur detta har påverkat hur Suzukiundervisningen ser ut idag i respektive land. Vad jag tycker mig ana är dock att fokus i den japanska utbildningen ligger på det filosofiska planet, medan det i USA och Sverige verkar ha vara ett större fokus på själva metodiken. Ishikawa berättar att Suzuki, på den tiden så han själv ansvarade för lärarutbildningen, examinerade studenterna när han ansåg att de var redo. Fokus låg på studenternas karaktärsutveckling snarare än deras pedagogiska färdigheter. Idag, långt senare, har utbildningen och antagnings- samt examinationskraven formaliserats. Examinationskriterierna för Suzuki-nivåerna är idag samma över hela världen, och i juryn sitter lärartränare från olika länder som försäkrar att man examinerar efter samma villkor.

8.4 Om zen och tonbildning

En skillnad i de nationella ”skolorna” som jag lade märke till fanns i elevernas spelsätt och tonbildning. Många av de yngre eleverna i Matsumoto spelade på ett kraftfullt sätt som resulterade i en (mer eller mindre) pressad klang. Suzukieleverna i Sverige fick snarare jobba med att ”spela ut” och ”komma ner i strängen” för att få ut mer klang ur instrumentet. En del av lektionstiden i Matsumoto utgjordes alltid av övningar där eleven fick lyssna och jobba för att hitta en vacker klang (bland annat fick de spela på lösa strängar och lyssna efter klangidealet som läraren förebildade) vilket de så småningom också gjorde. De äldre eleverna (6-9 år) hade en stabil tonkvalitet som utvecklats från den först något forcerade klangen. Eleverna i Japan verkade ha en stor kunskap kring tonbildning, och även de yngre eleverna förstod ganska vaga stråktekniska beskrivningar från lärarna, som till exempel: ”decide the strength at the tip of the bow” och ”can you play more clearly?”.

På flera av lektionerna i Sverige kunde jag märka en avsaknad av ”Tonalisation” och andra övningar som fokuserar endast på teknikerna bakom att producera en vacker klang. En lärare i Sverige nämner när vi talar om just Tonalisation att han själv måste bli bättre på att låta eleverna arbeta med den.

Bland Suzukilärarna i Japan finns en stor medvetenhet kring tonkvalitetens betydelse för fiolspelet men också om den djupare innebörd som Suzuki kopplade till ljud och klang. En av lärarna förklarade för mig att ”ton är så mycket mer än bara ton. Ton är Zen”. Detta kopplar jag även till det ”inre sjungandet” som Suzuki beskriver när han talar om memorering: för att kunna hitta en vacker ton och klang är det av största vikt att man lyssnar på sig själv, men också att man ”sjunger” inombords den klang som man söker. I Zen använder man sig av ett mantra som repeteras konstant under meditation för att förtränga verbala tankar som huvudet ofta är fullt av. Den ”inre rösten” tjänar alltså som ett mantra (Starr, 1976/2000, sid. 158).

Vidare fick lärarstudenterna på TERI studera Zen-buddhistiska texter och diskutera hur de påverkat Suzuki. Denna filosofi bakom Suzukipedagogiken tycks, av de svenska informanternas att döma, inte ha haft samma fokus i USA och i Sverige. När jag frågar om deras utbildningar verkar den teoretiska delen, med litteratur och andra studier som kan vara av intresse, ha varit invävd i utbildningen snarare än att man satt ned på lektion och läste Zen-buddhistiska texter som i Matsumoto.

8.5 Gehör och intonation

Vad som utmärker fiolen och andra stränginstrument är svårigheten i att hitta den perfekta intonationen. Först måste man stämma instrumentet (vilket kan vara svårt nog) för att sedan sätta ner fingret på exakt rätt ställe på greppbrädan. Hur man hittar ”rätt ställe” kan också variera från person till person. Ibland kan det handla om en liten vinkling av fingerspetsen. Med andra ord- det gäller att hålla tungan rätt i mun. Vad jag tidigare inte hade reflekterat så mycket över är alla de sätt som man faktiskt kan stämma en fiol på. Eller snarare, alla de sätt som en lärare kan välja att stämma elevens fiol på.

Lärarna i Japan stämde nästan uteslutande själva elevernas fioler medan eleverna värmdde upp med stråklekar. Undantag var de lite äldre eleverna som ibland stämde själva efter inspelade stämtoner under lärarens tillsyn och guidning. På skolorna i Sverige stämde några lärare efter en annan metod där läraren håller upp sin fiol under hakan, spelar på de lösa strängarna en i taget, varpå eleven härmar och läraren med sin vänstra hand skruvar på finstämmarna på elevens fiol tills det blir rent. Vad jag upplevde var dock att intonationen sällan blev helt perfekt. När jag själv testade denna metod för stämning upplevde jag att det var krångligt att hålla upp och spela på sin egen fiol medan man med andra handen stämde elevens instrument, och därför blev jag själv också mindre noggrann med att stämma ordentligt. Kanske var det på grund av min brist på övning på denna teknik som jag kände så, men fortfarande tyckte jag mig uppfatta en större noggrannhet i just stämningen av instrumenten i Japan, vilket ju är betydelsefullt för hela den fortsatta lektionen.

Tonbildning- lyssning- och härmningsövningar tog generellt sett upp en större del av lektionen i Japan än vad de gjorde i Sverige. Läraren ackompanjerade aldrig eleven på piano under lektionstid utan förevisade alltid med fiolen. En CD-spelare fick stå för pianospelet. En tanke bakom detta kan vara att Suzuki ville att ackompanjemanget skulle vara exakt likadant varje gång. Vad jag noterar under lektionerna i Sverige är att, när lärarna sätter sig vid pianot blir det (ibland en hel del) felspelningar. Det blir alltså inte likadant varje gång, och Suzukis princip om att barnen behöver repetition går förlorad. I ett flertal lokaler var pianot dessutom ostämt och i dåligt skick.

Vid intervjun med Sakiko Ishikawa och Susumu Matsumoto kom två olika syner på gehör fram: Matsumoto, som aldrig har varit en Suzukielever och som undervisar efter en annan pedagogik, säger i intervjun att man måste ha ett säkert gehör om man vill satsa på att bli en professionell musiker. Ishikawa är Suzukilärare men tycker att man måste vara bra på att läsa avista om man vill bli en bra musiker. Jag drar här den enkla slutsatsen att hur man än har lärt

sig att spela ett instrument, Suzuki eller ej, så är det i slutändan viktigt att man har bra kunskaper i både gehörsspel och notläsning.

8.6 Imitation och lärande

Mer lektionstid gick i Sverige åt till att lära eleverna nya stycken, när det väl var dags att gå vidare i Suzukiboken. De japanska barnen hade lättare att härma när läraren gick igenom en ny låt.

När jag var yngre tyckte jag att det var väldigt spännande att lyssna på inspelningar av andra violinister som spelade de stycken som jag själv spelade. De inspelningar jag hittade blev en stor inspirationskälla och snart satt jag och analyserade varje inspelning som jag kunde komma över. Jag jämförde, analyserade och funderade över vilken eller vilka versioner jag gillade mest, för att sedan sträva efter det i mitt eget spel. Någonstans inom mig hade jag dock en känsla av att det inte var helt rätt att härma någon så som jag gjorde, eller åtminstone försökte göra. Jag funderade själv ofta på om det jag spelade var ”mitt spelsätt” eller bara en kopia. Min mamma hävdade att egna tolkningar kommer från att först ha hört och imiterat andras tolkningar, men jag själv hade alltid en känsla av att det inte var rätt eller tillåtet, som om att jag skulle bli ”avslöjad”. Min mammas synpunkt, har jag senare förstått, representerar en typiskt japansk syn på talang: nämligen att den växer fram från imitation. Min tanke kring det hela var mer västerländsk, där förmågan att själv tänka och analysera värderas högre. Följande citat ur Hagakure anknyter till Suzukis tankar om imitationens betydelse för lärandet:

According to Master Ittei, even a poor penman will become substantial in the art of calligraphy if he studies by imitating a good model and puts forth effort. (Tsunetomo (1716/1979) sid. 34)

Vad jag märkte var att lektionstiden på TERI över huvud taget sällan vigdes åt att spela igenom låtar som var helt nya för eleven. Det var mindre ”traggel” och mer ”show” på lektionerna. Elevernas skicklighet i att snabbt lära sig nya låtar genom att imitera läraren gav lektionerna ett behagligt flyt. Eleverna gav också ett mer självsäkert intryck, dels i sitt spelsätt, men också i kroppshållningen. De japanska barnen verkade så snart lektionen var igång glömma bort att jag satt i lektionsrummet, medan en del av de svenska barnen tittade åt mitt håll och verkade lite nervösa över att spela när jag satt där. I de svenska klassrummen

kunde jag känna att eleven tappade en hel del motivation varje gång ett nytt stycke skulle övas in eftersom det var så svårt. De främsta orsakerna till dessa skillnader mellan eleverna i Japan och Sverige ligger, enligt mina studier, i hur mycket eleven lyssnar, och på vad han eller hon lyssnar, samt föräldrarnas engagemang.

8.6.1 Vikten av att lyssna

Nilsson säger i intervjun att det är svårare att få barn i Sverige att lyssna på inspelningarna idag än vad det var förr. De japanska föräldrarna och barnen ser lyssnandet på den klassiska repertoaren som utgör Suzukimaterialet som en självklarhet, medan jag i Sverige upplever att det finns en motvilja när eleven ombeds lyssna på inspelningarna av Suzukilåtarna. Allt färre verkar vilja identifiera sig med den klassiska musiken. Den klassiska musikens status har minskat i Sverige, medan den tillsammans med annan västerländsk musik i Japan har ökat så pass att till och med den egna folkmusiken låter exotisk (Mehl, 2009). Det har till och med gått så långt att utövandet av traditionell japansk musik i Japan har minskat under en lång period vilket har resulterat i att man idag gör nya satsningar för att värna om den inhemska musiken.

8.6.2 Föräldrarnas engagemang

I Sverige varierade föräldrarnas engagemang från elev till elev. Föräldrar som satt med på lektionerna i Japan var alltid mammor, medan i Sverige även pappan kunde följda med barnet till lektionen. De svenska informanterna var ense om att föräldrarnas insats när det kommer till barnens utbildning skiljer sig på många vis. Den allmänna uppfattningen är att man i Sverige är försiktig med att ställa krav på sina barn. Intrycket hos några av informanterna verkar vara att de svenska föräldrarna är mera stressade än de japanska, vilket möts med olika mycket förståelse.

Professor Yukari Tate på TERI säger att föräldrar idag knappt har tid att träffa sina barn utan störsmoment av olika slag (t.ex. mobiltelefoner, tv etc.). Hon säger: "Maybe the violin lesson is the only time during the day that mother and child are completely together. Therefore the Suzuki method is more needed than ever."

Föräldrarna till de japanska barnen var noggranna med den dagliga övningen, vilket jag tror på ett naturligt sätt bidrar till barnets självsäkra spel. Dels blir de tekniskt säkrare på sitt

instrument, men också, för att återkoppla till citatet ovan, bekräftade av att bli sedda av sina föräldrar varje dag.

8.7 Minnesträning

I Suzukipedagogiken lär eleverna sig först och främst att spela på gehör och genom imitation. Notläsning introduceras först när eleven har en stabil instrumentalt teknisk grund att stå på (när detta sker varierar från elev till elev). Eleverna som jag observerade i Japan spelade mycket riktigt oftast utan noter. Ett moment i lektionen som helt saknades i den Svenska undervisningen var recitation av dikter, i detta fall Haikudikter. Detta var något som Suzuki själv och hans familj roade sig med de kvällar som hela familjen var samlad. Syftet med dessa reciteringar är, förutom nöjet, att träna minnet. Sjögren citerade i intervjun Suzuki, som lär ha sagt att ”memory is like a muscle - it has to be trained”. Suzuki studerade Zen-Buddhism under sin uppväxt i Japan, och varför han tryckte så mycket på vikten av minnesträning kan kopplas till ett utdrag ur en av de böcker som han sannolikt inspirerades av: Daisetsu Suzuki’s bok *What is Zen*:

One of the characteristics of human life is experience. That is because he (man) remembers. Memory is an extremely precious thing, and the fact that he speculates and conceives ideas is due to his having a memory as a basis. Only because he has a memory is experience possible, and if experience is possible, how many ways of evolution are open to him... With memory as the basis, he has experiences, and because of experience, he can reason. (Citerat ur Hermann (1981, sid. 8)

Minnesträning har enligt citatet ovan en djupare existentiell mening för människan.

De japanska eleverna reciterade inte Haikudikterna rakt upp och ned, utan gjorde det i en medryckande puls, som karaktäriserar Haikudiktens uppbyggnad. Jag noterade att de då, förutom minnesträningen, också får en träning i puls och rytmkänsla. Förutom detta upplever jag även reciteringen av Haikudikterna som ett fint sätt att bevara en urgammal japansk tradition. I dagens moderna Japan och Sverige är minnesträning något som vi i stort inte är i behov av idag. De tekniska prylarna ser till att vi kommer ihåg allt från viktiga nummer till möten och födelsedagar. Den träning av minnet som eleverna i Japan fick var en skön motvikt till detta.

8.8 Gruppens styrka

Någonting som jag förundras över varje gång jag är i Japan är hur lätt det är att korsas gator och övergångsställen mitt i centrala Tokyo - en stad vars centrala delar rymmer lika många människor som bor i hela Sverige. Trots de enorma, stressade folkmassorna som ska över gatan så tycks man aldrig krocka med de som går i motsatt riktning. Redan från barnsben tränas man på att fungera väl i grupp - det är helt enkelt nödvändigt i ett land där befolkningstätheten på många ställen är stor. Liksom man är mån om att inte vara i vägen för någon mötande på gatan, så är man mån om att inte störa sina grannar i sitt bostadsområde, sina klasskamrater eller sina arbetskollegor. När man pratar om Suzukipedagogiken är det många som förknippar den med samma "grupptänk". Bilder av grupplektioner och hundratals barn som står samlade på scen och spelar "Blinka lilla stjärna" unisont gör att kritiker ibland kallar den för en "robotmetod". Även om detta inte är helt sant då den största delen av Suzukiundervisningen i Japan inte förekommer, som många felaktigt tror, på kommunala skolor i former av gruppundervisning utan som enskilda privatlektioner, så stämmer det att eleverna blir duktiga på att spela i grupp, kanske just på grund av att gruppkonstellationen är så naturlig för dem redan när de är små.

9. Sammanfattning

Det är, som jag tidigare nämnt, förståeligt att Suzukilektionerna inte ser exakt likadana ut i Sverige som de gör i Matsumoto, som ju är Suzukipedagogikens vagg. Källan ligger långt bort och Sveriges Suzukiutbildning har präglats av andra Suzukilärare. Ändå hade jag önskat att man i Sverige tog till sig en del saker som jag upplever inte har uppmärksamats nog, till exempel aspekter kring tonbildning. Även om man som Suzukilärare inte nödvändigtvis behöver studera till att bli Zen-mästare, så tror jag att medvetenheten kring Suzukis tankar och dess ursprung är nödvändig. Jag själv hade inte reflekterat mycket kring tonbildning och klang förrän jag kom till TERI, och ännu mindre bett en elev att lyssna efter den. När det kommer till kritan hade jag själv inte tyckt att det vore lönt att be en 6-åring att jobba med sin tonbildning, vilket under arbetets gång har visat sig vara helt fel inställning. Som så många av informanterna i detta arbete säger så finns här i väst en annan syn på barn och deras fostran, där man helt enkelt inte tänker att ”barn kan” på samma självklara sätt som i öst. Men vad hade hänt om vi tog till oss tanken och startade Suzuki *pre-school* i Sverige? Tanken är spännande. För varför, egentligen, är vi i väst inte bättre på att ta vara på de tidiga åren av livet när man är som mest mottaglig för nya intryck? Och precis som så många av informanterna hävdar, så behövs Suzukipedagogiken och allt vad det innebär – först och främst kanske minnesträning och närheten mellan förälder och barn – som mest just idag.

I Japan, däremot, kunde jag sakna den avslappnade interaktion mellan lärare och elev som upplevdes i Sverige. Lärarna på TERI var alla väldigt öppna och tillmötesgående och skar sig mot den stereotypa bilden som många har av japaner – överdrivet artig, stel, tystlåten. Här kan jag ana influenser från väst, då de flesta av lärarna under sin ungdom utbildat sig på olika håll i Europa. Kontrasten mellan de världsvana lärarna och de tystlåtna eleverna var uppseendeväckande.

Det som slog mig under min vecka på TERI var hur hela utbildningen genomsyrades av den personliga utvecklingen, det mänskliga. Ganska snart insåg jag vilket alltomspännande syfte Suzuki hade med sin pedagogik – ett syfte där instrumentet egentligen bara är ett mål på vägen till någonting ännu större. På japanska finns ett ord, ”ningenteki” vilket ganska ordagrant betyder ”mänskligt”. Ordet i sig är inget märkvärdigt, men vad jag reagerade på var när jag för första gången fick höra det användas i ett musikaliskt sammanhang. Koji Toyoda, Suzukis första elev och senare även adoptivson, använde ordet efter lärarstudenternas uppspel den första kvällen på TERI. Han sa till studenterna: ”You all play human (*ningenteki*) and with personality. You play with a beautiful sound”. Detta yttrande funderade jag på under en

lång tid, och hela tiden gick mina tankar tillbaka till ett annat citat, av Suzuki själv: *Beautiful tone, beautiful heart*. Det här uttrycket, insåg jag i efterhand, summerar på ett klockrent sätt min vistelse på TERI.

Detta examensarbete utvecklades till att bli något mycket större än vad jag från början hade tänkt mig. Min utveckling under arbetets gång har gått från att i början av sommaren knappt ha vetat hur jag själv började spela fiol till att ha lärt mig om en pedagogik och en kultur som har visat sig representera mig och många av mina värderingar utan att jag själv vetat att jag haft dem.

Under arbetets gång har ständigt minnen från mina somrar i Japan dykt upp, och det har visat sig att de alla på något sätt har kunnat kopplas till Suzukis filosofi. Genom att studera Suzukipedagogiken har jag lärt mig mer om den japanska kulturen än vad jag hade föreställt mig, och samtidigt har jag rannsakat mig själv och mitt ”västerländska” tänkande. I vilka situationer är mina tankar och handlingar ”asiatiska” och när är de ”europeiska”? Går de att skilja åt?

Mina betraktelser har gett mig många insikter om barns fostran och utveckling i två vitt skilda kulturer. Vad jag hoppas är, att jag i framtiden ska kunna sammanföra det bästa av dessa två kulturer och kanske till och med skapa min egna ”mitt-emellan-ö” som efterlysts av Suzukilärare i väst. För vad detta arbete visar är att vi, trots den globaliserade värld som vi lever i, har mycket kvar att lära av varandra.

10. Vidare forskning

Suzukipedagogiken är ett brett ämne som kan belysas från olika vinklar. Under arbetets gång har jag fått känslan av att det jag har kommit fram till i min undersökning endast är toppen av ett isberg. Det finns så mycket att gå tillbaka och fördjupa sig i, och så många fler intressanta ämnen som dykt upp på vägen.

I denna studie har jag intervjuat personer som har en stark koppling till Suzukipedagogiken - antingen har de växt upp med den, kommit i kontakt med den senare i livet eller undervisat efter dess principer. Endast en person i denna studie representerar dem som följer en annan metodik. Jag hade gärna sett mer forskning kring de japaner som aktivt har valt att inte lära sig spela sitt instrument efter Suzukipedagogiken. Varför är det så, och varför är det så många japaner som får upp för ögonen för Suzukipedagogiken först när de är utomlands? Sakiko Ishikawa läste Suzukis bok "Nurtured by Love" (1983) först på engelska, i USA. Makiko Nakamura-Ottosson, min mamma, studerade Suzukipedagogikens principer när hon hade flyttat från Japan till Sverige. Någonting föll henne dock inte i smaken och hon hoppade av kursen innan hon hade slutfört den. Denna uppsats nuddar vid de ovan ställda frågorna men skrapar endast på ytan av svaren.

Många barn i Japan spelar klart Suzukiböckerna någonstans innan högstadiet och har sedan få orkestrar där de kan fortsätta spela. Vad händer med dessa barn, vart tar de vägen? Varför finns det så få amatörorkestrar där barn kan spela i Japan? Dessa frågeställningar har jag funderat över under arbetets gång. Ett annat intressant och nödvändigt perspektiv av Suzukipedagogiken är vad barnen tycker om den. Hur upplever Suzukieleverna själva sina instrument- och musiklektioner? Som Sjögren nämner, så finns det en fara med Suzukipedagogiken, och det är att föräldern och läraren vill så mycket och blir så engagerade i barnets utveckling att barnet och dess behov till slut kommer i skymundan. Jag efterlyser därför en studie med samtal endast med barn som lär sig spela ett instrument med Suzukimetoden. Trots allt så är det ju barnen som ska stå i fokus!

11. Referenslista

Bogren, E. (2000). *Små låtar för små stråkar*. Mölndal: Lutfiskens förlag

Di Lorenzo Tillborg, A. (2008) *Vuxna Suzukibarn talar ut- en studie om konsekvenserna av Suzukimetoden i fem vuxnas liv* (Kandidatuppsats). Lund: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet. Tillgänglig:

<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=1318229&fileId=1318230>

Gene Blocker, H., & L. Starling, C. (2001). *Japanese Philosophy*, Albany: State University of New York Press. Tillgänglig:
http://books.google.se/books?id=VQrvK2UmJ1cC&pg=PP5&dq=The+philosophy+of+imitation+in+Japan&hl=sv&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=The%20philosophy%20of%20imitation%20in%20Japan&f=false

Hermann, E. (1981). *Shinichi Suzuki: The man and his philosophy*. Miami: Summy-Birchard Music.

Johnson, R. (2010, 22 november). How I became a Suzuki disciple. *The Telegraph*. Hämtad 2014-11-07 från
<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/8146379/How-I-became-a-Suzuki-disciple.html>

Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Den kvalitativa intervjun*. Lund: Studentlitteratur. Översättning: Sven-Erik Torhell

Loveday, L. (1986). *Explorations in Japanese Sociolinguistics*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company

Lundabygdens Suzukiförening. (2014). *Om föreningen*. Hämtad 2014-11-06, från
<http://www.lundasuzuki.se>

Madsen, E. (1990). *The Genesis of Suzuki: An investigation of the Roots of Talent Education* (Master's thesis). Montreal: The Faculty of Education, McGill

University. Tillgänglig: http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=22406&local_base=GEN01-MCG02

Mehl, M. (2009, september). Cultural Translation in Two Directions: The Suzuki Method in Japan and Germany. *Research & Issues in Music Education*, 7(1).

Tillgänglig: http://www.stthomas.edu/rimeonline/vol7/mehl.htm#mehl_1

Starr, W. (1976/2000). *The Suzuki Violinist – A Guide For Teachers And Parents*. Los Angeles: Alfred Music Publishing Co., Inc.

Suzuki, S. (1983). *Nurtured by love – The Classical Approach to Talent Education*. Los Angeles: Alfred Music Publishing Co., Inc. Översättning: Waltraud Suzuki.

Suzuki, S. (1998). *Suzuki Violin School Vol. 1*. ZEN-ON Music Co., Ltd.

Thomsson, H. (2002). *Reflexiva intervjuer*. Lund: Studentlitteratur

Thornton, A. (First published 1983). *A parents guide to the Suzuki Method*. London: Omnibus press

The International Suzuki Association <http://internationalsuzuki.org/method.htm>

The European Suzuki Association. (2014). *The European Suzuki Association*. Hämtad 2014-11-06, från <http://www.europeansuzuki.org/worldwide.asp>

Yamamoto T. (1716/1979). *Hagakure*. Tokyo – London – New York: Kodansha International.