



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

Examensarbete 15hp  
Vårterminen 2021  
Läroarbuden i musik  
Ludvig Ros

# Instrumental orättvisa i gehörs- och musiklära

En kvalitativ studie kring klaviaturens roll i gehörs- och musiklära

Handledare: Markus Tullberg



# Sammanfattning

Författare: Ludvig Ros

Titel: Klaviaturens dominans i gehörs- och musicklära

I denna studie intervjuar jag elever som går sitt tredje år på ett estet/musik-program på gymnasiet. Jag vill få en inblick i deras syn på gehörs- och musicklära-undervisning, mer specifikt om de anser att det finns en överrepresentation av klaviaturen i undervisningen. Eleverna ger sin syn på om de anser att undervisningens upplägg funkar för dem personligen, om den gynnar en viss typ av instrumentgrupp. De presenterar även sina egna idéer kring hur gehörs och musicklära kan gynna fler i klassrummet. Detta arbete belyser en problematik i undervisningen av ämnet, en instrumental obalans som gynnar ett fåtal elever i stället för att gynna alla elever oavsett vad de utövar för instrument.

Sökord: Gemu-undervisning, klaviatur, musicerande, musikundervisning

## Abstract

Author: Ludvig Ros

Titel: The dominance of keyboard in music theory education

I will in this research investigate third year high school students view on music theory education, more specific whether the students feel there is an existing overrepresentation of the clavier in the music theory education or not. The students give their view on whether the education works for them, and if they think the lesson structure benefits a specific group of instrumentalists. They also get the opportunity to share their own suggestions on a structure that could benefit all music students. My hope with this research is that it might illustrate a problematic with the eventual imbalance when it comes to featuring instruments in music theory education that only benefits a small percentage of music students.

Keywords: Clavier, music education, music making, music theory education

# Innehållsförteckning

1. INLEDNING.....	6
2. SYFTE OCH FORSKNINGSFRÅGOR.....	7
3. LITTERATUR OCH TIDIGARE FORSKNING.....	8
3.1 1800-talets arv.....	8
3.2 Tvåspråkighet inom musikteori.....	10
3.3 Rockmusikers syn på musikteori.....	11
3.4 Föreställning av instrument.....	12
3.5 Sammanfattning.....	13
4. METOD.....	15
4.1 Ett hermeneutiskt perspektiv.....	15
4.1.1 Hermeneutik.....	15
4.1.2 Hermeneutiska cirkeln.....	16
4.2 Metodologiska överväganden.....	17
4.2.1 Kvalitativ intervju.....	17
4.2.2 Urval.....	18
4.2.3 Etiska frågor.....	18
4.2.4 Transkribering och analys.....	19
5. RESULTAT.....	20
5.1 Teori kontra praktik.....	20
5.2 Klaviaturens roll i gemu-undervisningen.....	22
5.3 Informanternas personliga utmaningar.....	24
5.4 Tankar om en ideal gemu-undervisning.....	26
5.5 Sammanfattning.....	27
6. DISKUSSION.....	28
6.1 ”En läroplan passar alla”.....	28
6.2 Tvåspråkighet.....	28
6.3 Att tänka klaviatur.....	30
6.3.1 Glöm inte slagverkarna.....	31
6.4 Neutrala metoder.....	32
6.5 En ideal gemu-undervisning.....	32
7. SLUTSATS.....	34

8. VIDARE FORSKNING.....	35
9. REFERENSER.....	37

# 1. Inledning

Jag har utövat musik mer eller mindre hela livet, i skola, i kyrka, hemma hos kompisar och på diverse olika scener. Jag har blivit undervisad i musikteori i sammanlagt 10 år, men trots det och 20 år av musikutövande på olika sätt så känner jag mig fortfarande relativt medioker på musikteori. Hur kommer det sig? Är det för att jag har svårt att ta det till mig eller finns det en problematik i hur musikteori lärs ut? Den teoretiska biten inom musiken väger tungt. För att musiker ska kunna komponera, harmonisera, arrangera, improvisera, spela a vista med mera, så krävs det en förståelse för musikteori. Det är därför viktigt att vi i gymnasieskolorna kan ge alla elever samma möjlighet att lära sig musikteori på ett sätt som varje individ förstår oavsett huvudinstrument.

Jag har på senare år funderat kring en möjlig problematik i hur gehörs- och musicklära lärs ut på gymnasiet idag. Jag tror det kan finnas en problematik i instrumentationen i gehörs- och musicklära, mer specifikt en överrepresentation av klaviaturen. Jag som gitarrist hade svårt att applicera den klaviaturbaserade teoriundervisningen på gitarren, vilket är det instrument jag utövar musik på. När jag tänker tillbaka på andra elever i min gemu<sup>1</sup>-klass så upplevde jag att de som hade piano som huvudinstrument i regel var bättre på teori än de andra instrumentgrupperna, och gitarrister var tillsammans med basister i regel sämre på musikteori.

Jag skrev ett självständigt arbete om detta ämne för 3 år sedan, men på grund av problem med datainsamling i form av för lite återkoppling och diverse felsteg så känner jag att jag vill göra om och göra rätt. Jag vill få in mer data att analysera av gymnasieelever som lever i mina forskningsfrågor idag för att verkligen få svar på om det finns en överrepresentation av klaviaturen i gemu-undervisningen idag och om det är ett problem.

---

<sup>1</sup> För att effektivisera texten något så kommer jag från och med nu benämna gehörs- och musicklära som gemu.

## 2. Syfte och forskningsfrågor

Syftet med detta arbete är att belysa en överrepresentation av klaviaturen som ett eventuellt problem i gemu-undervisningen. Finns det en problematik som är värd att utforska? Jag upplever att det inte finns så mycket tidigare forskning i området vilket stärker min ambition att studera frågan. Frågor som jag söker svar på i min undersökning är följande:

1. Hur upplever gymnasieelever instrumentationen inom deras gemu-undervisning?
2. Hur påverkas olika elevgrupper av instrumentationen när det gäller resultat i ämnet gemu?
3. Vilka förslag har eleverna på alternativ lektionsstruktur för att göra gemu-undervisningen instrumentalt jämställt?

## 3. Litteratur och tidigare forskning

I detta kapitel redogör jag för den data som jag hittat i andra undersökningar och litteratur som berör gemu-undervisningen. Första delen kommer att handla om en teori om varför klaviaturen har fått den roll som den idag har i gemu-undervisningen. Sedan följer ett avsnitt om en eventuell tvåspråkighet inom musikteorin och till sist redogörs för en studie, likt min, som undersökt vad eleverna tror vore bäst för att optimera inläringen i ämnet gehoers- och musikleära.

### 3.1 Arvet från 1800-talet

Lowell Mason var en musikleärare i USA som under 1830-talet presenterade en läroplan/läroprinciper av en pedagog som hette Johann Pestalozzi (1746-1827). Mason presenterade principerna så här:

1. To teach sounds before signs and to make the child learn to sing before he learns the written notes or their names;
  2. To lead him to observe by hearing and imitating sounds, their resemblances and differences, their agreeable and disagreeable effect, instead of explaining these things to him – in a word, to make active instead of passive in learning;
  3. To teach but one thing at a time – rhythm, melody, and expression, which are to be taught and practised separately, before the child is called to the difficult task of attending to all at once;
  4. To make him practice each step of these divisions, until he is master of it, before passing to the next;
  5. To give the principles and theory after the practice, and as induction from it;
  6. To analyze and practice the elements of articulate sound in order to apply them to music, and
  7. To have the names of the notes correspond to those used in instrumental music.
- (Quoted in Abeles et al., 1995, p. 11, ur Schippers, 2009, s. 110)

Dessa principer spreds under Pestalozzis livstid över till västvärlden och slog rot även där. Schippers (2009) menar att dessa principer är förvånansvärt nutida och utgör grunden för hur musikutbildningar organiseras idag. Punkt 3, 4 och 6 kom delvis till att bli



ifrågasatta i några årtionden efter men blev snabbt stärkta igen av efterföljare till Pestalozzi. En av dessa efterföljare var Johann Friedrich Herbart (1176-1841) som utvecklade ett system baserat på vetenskapliga och organiserade lektioner med mätbara resultat. ”Access to the power of an artwork could only be guaranteed through analysis” (Daverio, 2003 ur Schippers, 2009, s. 110-111). Herbart menade att det var i analysen av noter som kunskapen låg och inte musicerandet. Herbart skulle till och med hävda att ljudet av en notbild inte hade någon betydelse (Schippers, 2009, s.110-111).

Herbarts strukturella syn på musik i musikutbildning skulle få stor plats i läroplanen för musik över hela världen. Denna syn skulle prägla Heinrich Schenker (1868-1935) som också han utvecklade ett system kring analys som i bred utsträckning blev använd i konservatorium och andra musikskolor efter andra världskriget. Hans syn på klassisk musik var att en stor del av klassiska kompositioner var baserat på en musikalisk fras som sedan expanderas och smyckas ut. Detta kan vara en anledning till varför vi i dagens musikundervisning har teori och analys som huvudkomponenter och mindre estetik vilket Schippers (2009) menar är ganska slående då studenternas primära mål är att bli musiker.

Adlers *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* från 1885, hämtat ur Schippers (2004), är en uppsats i musikvetenskap som blickade framåt. Den var inspirerad av musik från flera delar av världen men utifrån västvärldens syn på musikstudier, alltså analys med hjälp av nyuppfunna uppfinningar så som inspelningsverktyg. Vid tiden var den västerländska konstmusiken stor och allt som gick att koppla till den ansågs vara av yttersta universella relevans. När detta blandades med positivistiska och modernistiska tillvägagångssätt så tycktes det finnas ett tydligt sätt att överföra absolut kunskap till en mottagare av kunskap. Även om synen på lärande idag är bredare så lyser ändå konceptet ”one curriculum fits all” igenom än idag i våra högre musikutbildningar (Schippers, 2009). De flesta musikutbildningar kan beskrivas som att representationen av musik är huvudsakligen analytisk, notationsbaserad och relativt statisk till sin tradition. Detta har tydliga likheter med 1800-talets Tyskland och deras ideal och värderingar. Det är värt att undersöka dess utsträckning i musikskolor och konservatorier samt hur det integrerar med ökningen av musikalisk mångfald (Schippers, 2009). I sin artikel *Blame it on the Germans* skriver Schippers (2004) följande:

The dynamics of musical realities over the past 100 years have democratised listening to music of all kinds to an extent that could not easily be imagined before. Western classical music, pop, rock, jazz, and many different forms of world music have become accessible to billions

of music lovers. With these changes, the conditions for higher music education have changed drastically as well. While western classical music practice has served as almost the single reference point for the practice and thought on organized music transmission and learning in many countries across the world, and certainly in the international dialogue on formal music education, contemporary societies are faced with cultural diversity in all aspects of life and art, including music transmission and learning. (Schippers, 2004, s.1)

Schippers (2009) menar att västerländsk klassisk musik som enda tillvägagångssätt för musikutbildning håller på att minska. Att det ska finnas ett dominant språk i dagens mångkulturella samhälle är accepterat i samhället, men Schippers (2009) menar att det inte fungerar på samma sätt inom musiken då den musik som dagens ungdomar och studerande exponeras för har förändrats sedan 1800-talet. Det är inte ljudet av den klassiska musiken som dagens ungdomar idag omringas av vilket skapar en barriad mellan barns musiklärande och musikerfarenheter.

### **3.2 Tvåspråkighet inom musikteori**

Lilliestam (1995) frågar sig varför rockmusiker som anser att de inte kan musikteori säger att de inte kan musikteori, vad är det de egentligen menar? Det finns musikpraxis när det kommer till musikteori och hur ackordföljder och stilar med mera skall benämnas. Oavsett om musiker behärskar adekvat språklig musikpraxis eller inte så kan de ändå spela musik, inte bara själva utan också i grupp. Det måste betyda att musikerna använder ett språk, men inte det "uttänkta" språket för musik. Så när musikerna säger att de inte kan teori så kanske det mer handlar om att de har utvecklat ett eget språk för samma sak. Det språk som vi idag använder är präglad av den västerländska musiktraditionen som uppstod i Italien under 1600-talet då vi använder oss av italienska ord och fraser för att till exempel beskriva hur musik ska spelas. Lilliestam (1995) menar att det språket som de "icke-teoretiska" musikerna använder kanske kommer att bli det framtida språket för musik.

Många elever väljer att hoppa av olika musikutbildningar för att, den enligt Tomas Saar (1993, ur Lilliestam, 1995), bjuder ett för stort avstånd mellan undervisningen och den musikaliska självbilden. Folk- och rockmusiker, som har avslutat sin formella musikutbildning, har ofta uttryckt sig ha svårt att se kopplingar mellan skolornas teoriundervisning och det personliga musicerandet (Saar, 1993, ur Lilliestam, 1995, s. 231). Lilliestam (1995) lägger fram förslag på hur pedagoger eventuellt skulle kunna testa

att emellanåt inte använda noter alls i gehörsundervisningen på musikskolor av både högre och lägre utbildningar. ”Istället kan man arbeta med, utveckla och ta till vara på andra sätt att minnas och lagra musik, som auditiva, visuella, motoriska och verbala sätt att minnas musik.” (Lilliestam, 1995, s. 237). Detta för att det är så som stora delar av de rockband som aktivt spelar jobbar med musik. Han menar inte att plankningsövningar ska utgå i teoriundervisning då det är ett bra medel för att lära sig, känna igen och härma musikaliska motiv och formler, däremot så tycker han att terminologi och analyser av musiken bör anpassas till genrens konventioner och praxis. Han menar att det finns en risk i kravet av god notläsning för musikhögskolesökande kan resultera i att duktigt tekniska musiker som eventuellt saknar teoretisk kunskap inte blir antagna. Detta kan således leda till att skolorna missar musikaliska begåvningar och specialkompetens. Han trycker dessutom på lärarnas roll och det faktum att lärarna bör släppa sin auktoritära roll som kunskapsförmedlare i sin undervisning och istället bli mer ut av en handledare och vägledare med tvåspråkighet vid utläring av gehörsinläring.

### 3.3 Rockmusikers syn på musikteori

Med hjälp av många olika termer och ord så kan vi beskriva och tala om det vi kallar musik, men inte alla musiker har lärt sig musik via utbildning och har kanske därför inte lärt sig de termer och ord som vi i skolan lär oss för att kunna tala om och spela musik. “I very rarely think of what chords or what notes or where I put my finger. [...] I don’t think musicians who can really play think of music like that.” (Carlos Santana i Rotondi 1993:60 ur Lilliestam, 1995, s. 138). Carlos Santana är en världskänd gitarrist. Här nedan kommer ett citat av Neil Young som också han är en världskänd artist samt låtskrivare:

First of all it doesn’t matter if you can play a scale. It doesn’t matter if your technique is good. If you have feelings that you want to get out through music, that’s what matters. If you have the ability to express yourself and you feel good when you do it, then that’s why you do it. The technical side of it is a complete boring drag as far as I’m concerned. I mean I can’t play fast. I don’t even know the scales. A lot of the notes that I go for are notes that I know aren’t there. They’re just not there, so you can hit any note. I’m just on another level as far as that goes. (Neil Young i Obrecht 1992:55 ur Lilliestam, 1995, s. 138)

Fler musiker har berättat liknande upplevelser kring sin egen musikaliska utveckling. I Lilliestam (1995) finns det ett citat från Peter LeMarc där han säger att han varken kan noter eller ackord och att han mer eller mindre inte lärt sig musik. Han säger också att

han ser det både som en brist men också som en fördel då han har lärt sig genom att få göra fel. Lilliestam (1995) menar att inom rockbranschen så finns det många musiker som säger sig vara okunniga när det kommer till musikteori just för att de inte lärt sig teori enligt den västerländska musiktraditionen i form av tonika, subdominant och dominant med mera. Det finns en möjlighet att musikerna i vissa fall kan överdriva det faktum att de inte kan för att de känner sig underlägsna på grund utav den dåliga teorikunskapen och därför understryker ordentligt hur lite de kan (Lilliestam, 1995).

Schippers (2009) skriver om en musikalisk observation där en jazzensemble från en musikhögskola i Florida reste till Afrika för att möta en grupp pojkar som lärde sig musik av en lokal jazztrumpetist vid namn Johnny Meko. Högstudenterna var välutbildade och spelade med välstämda instrument och i "time" tillsammans medans de afrikanska ungdomarna hade det svårare ställt där de inte hade råd med instrument och behövde försörja sig själv och sina familjer. På grund av det så kunde inte de afrikanska ungdomarna alltid vara på plats och fick det därför svårare att nå samma välklingande resultat som högstudenterna. Däremot så spelade de afrikanska ungdomarna istället med stor passion, äventyrligt och levande vilket tilltalade alla närvarande mer än den sofistikerade jazzmusiken de fick höra av de amerikanska studenterna tidigare (Schippers, 2009).

### **3.4 Föreställning av instrument**

Ståhlgren (2016) skriver i sin undersökning *Mellan klaviatur och greppbräda: Praktisk tillämpning av gehörs- och musicklära på gitarr*, att fyra av fem av hans informanter, som alla var gitarrister, "tänker klaviatur" för att lösa musikteoretiska problem. Han frågade sina informanter hur de hittar tersen i ackordet C-dur på en gitarr. Fyra av de fem informanterna berättade att de "målar upp" en bild på en klaviatur i huvudet som de sedan använder för att först lista ut vilken ton det är, för att sen räkna ut var den tonen befinner sig på gitarren. Denna metod använder sig informanterna av trots att de håller gitarren i händerna när frågan ställs. Den femte och sista informanten kopplade inte teori till ett instrument utan såg musikteori som något fristående från det praktiska utövandet. Ståhlgrens informanter berättar att de aldrig spelat gitarr på gemenskapens lektionerna men anledningen till det framgår inte. De nämner också att det är sällsynt att eleverna spelar instrument på lektionstid överhuvudtaget och när det väl sker så sker det på piano.

Informanterna uppger att de har svårt att koppla sina musikteoretiska kunskaper till det praktiska musicerandet. Den stora anledningen till det är att de ser på pianot och gitarren på olika sätt i förhållande till teori. På pianot har de lättare för att ”namnge” varje tangent med ett tonnamn, medan de på gitarren ser allt i mönster och tabulatur. Det gör det väldigt svårt för eleverna att koppla de teoretiska kunskaperna de förvaltar i gemensamma undervisningen till gitarren. 52,5% av informanterna i Ståhlgrens enkätundersökning tror att de skulle få ut mer av teoriundervisningen om de fick ha med sina huvudinstrument till lektionerna. Motiveringen som eleverna i årskurs 3 på gymnasiet ger är att teorin blir direkt applicerad på sitt huvudinstrument.

I en enkätundersökning som jag själv gjorde i ämnet 2018 där jag skickade ut en enkät till elever på musikhögskolan som hade gått estet/musik på gymnasiet, så var det 94,5% av 73 respondenter som svarade att det var pianot som var det huvudsakliga instrumentet i deras gemensamma undervisning. Cirka 25% av respondenterna svarade att de hade svårigheter med att koppla musikteori till sitt praktiska musicerande, och att det var extra svårt för sångare och melodiinstrumentalister att koppla just deras instrument till harmonilära och ackord generellt.

I en studie av Tullberg (2021) skriver han att förmågan att visualisera en bild som ett hjälpmedel för att lösa musikteoretiska utmaningar kan ses som en tillgång och inte enbart som ett hinder. Precis som i Ståhlgrens (2016) studie där hans informanter visualiserade en klaviatur så intervjuade Tullberg (2021) flöjtister för att se hur de tänkte kring visualisering av instrument. En av Tullbergs informanter visualiserade greppbrädan på en bouzouki för att navigera i teorin medan en annan informant berättade att han föreställer sig en klaviatur som ett hjälpmedel när han spelar flöjt. Tullberg (2021) säger att detta i kombination med praktiskt utövande gynnar vår uppfattning av den musikteoretiska kontext vi befinner oss i. I det praktiska utövandet av musik så går vi från att ha en varseblivning av musik till att få musiken i en klingande, visualiserad och fysisk kontext samt en känsla av det praktiska utförandet.

### **3.5 Sammanfattning**

Som Schippers (2009) skrev så hänger det kvar en känsla av ”one curriculum fits all” i vår musikundervisning. Klaviaturen har haft en stor roll i västerländsk musikkultur, den har präglat teoriundervisning mycket och gör så än idag. Vi människor, och inte minst ungdomar, blir exponerade för en stor genbredd idag vilket kan medföra en krock när

dagens elever möter en enkelspårig undervisning. Det uppstår lätt en musikalisk tvåspråkighet då inte alla musiker lär sig på samma sätt. Det finns musiker som har studerat musik i många år som har lärt sig prata om och praktisera musik med de termer som lever kvar sen 1600-talet, och så finns det musiker som är självlärda och/eller som har lärt sig genom att spela med andra musiker. De kan ha två olika språkbruk när de kommer till musik och kan ha svårt att förstå varandra trots att de båda kan spela musik. Det kan leda till att musikstuderande som inte har det ”korrekta” språket upplever att musikundervisning blir svår att koppla till sitt praktiska utövande vilket kan resultera i att de hoppar av musikutbildningar. I och med att det musikaliska språket inte avgör hur duktig musiker du är så riskerar vi att gå miste om duktiga musiker i våra utbildningar för att de inte talar det språk som vi ärvt från den klassiska västerländska musiken.

I intervjustudien och i tidigare undersökningar kan vi se att elever som inte har piano som huvudinstrument har långa tankebanor när de ska koppla teori till sitt praktiska utövande. De behöver först tänka klaviatur för att sedan koppla resultatet av det till sitt huvudinstrument. I undersökningen av Ståhlgren (2016), samt i mina egna undersökningar, så är det tydligt att det är stora delar av informanterna som tror att de hade fått ut mer av gemu-undervisningen om den gick att koppla mer till deras huvudinstrument.

Som Tullberg (2021) skriver så är visualisering något som också kan ses som ett hjälpmedel. Föreställning av ett instrument i kombination med praktiskt utövande av musik sätter teorin i ett sammanhang vilket underlättar inläringen och förståelsen av den.

## 4. Metod

I metodkapitlet redogör jag för vilken forskningsmetod jag valt att basera min forskning på samt vad de olika forskningsfrågorna innebär och hur jag gått tillväga för att utföra min studie. Under ”metodologiska överväganden” kommer jag kort berätta om kvalitativ och kvantitativ forskning, vad jag använder mig av i denna undersökning och varför. Till sist redogör jag för den data som jag samlat in via mina kvalitativa intervjuer.

### 4.1 Ett hermeneutiskt perspektiv

Jag har valt att använda mig av hermeneutik som vetenskapsteoretisk utgångspunkt för min studie, vilket jag berättar om mer i detalj under metodologiska överväganden. Vetenskapsteorier fungerar som ett par glasögon som forskaren ser igenom när hen granskar och analyserar data. I detta kapitel presenterar jag hermeneutik som vetenskapsteori och varför jag valt att basera min undersökning på just hermeneutiken.

#### 4.1.1 Hermeneutik

Hermeneutik är en teori som lämpar sig bra som perspektiv på min forskning då den riktar sig till individers och grupperas perspektiv som är direkt kopplat till den enskilda individens bakgrund. Den kvalitativa intervjun kommer därför att lämpa sig bra som metod i linje med det hermeneutiska perspektivet. Brinkjær och Høyen (2020) säger att alla människor har en bakgrund och kultur som vi existerar i som påverkar oss när vi tänker, upplever, erfar och tolkar situationer. Vår bakgrund och kultur påverkar hur vi tolkar situationer och varandra och ju längre ifrån varandra vi är kulturellt eller historiskt ju svårare är tolkningsarbetet.

En människas berättelse och historia kan benämnas som hens narrativ. Individens narrativ påverkas av miljön hen befinner sig i och val i livet, till exempel en individs yrkesval eller varför inte en musikers val av instrument. Dessa val ger individen förutsättningar, kunskaper och förståelse inom det som individen valt. När människan i sin tur ska utbildas är det viktigt att kunskapen inte är för långt från individens narrativ. Om jag skulle relatera det till min forskning uppstår onödig distans till exempel när en basist ska lära sig musikteori via en klaviatur.

Brinkjær och Høyen (2020) skriver att ”Narrativet blir därmed det som skapar och reproducerar vårt medvetande i en fortlöpande dialektisk process mellan detta medvetande, våra kunskaper och minnen i förhållande till den omgivande kulturen, traditionen och identiteten” (s. 89). Georgii-Hemming (2005) uttrycker att hermeneutikens intresse grundas på tanken att varje människa uppfattar sig själv och sin situation på ett unikt sätt. Brinkjær och Høyen (2020) skriver också om varseblivning som en benämning på människans ofrånkomliga knytning till sitt förflutna som utgör bakgrund och formar individens syn på nuet. De menar att en människas förflutna kan förändras, och med det menar de inte nödvändigtvis att det är det förflutna som påverkar individens syn på nuet utan nuet kan också påverka individens narrativ och på så sätt ändra individens syn på det förflutna. Om det ställs i förhållande till min forskning så öppnar det upp för de elever som inte spelar piano att få en ny syn på musikteori och att de kan bli hjälpta av klaviaturen då det kan kasta ett nytt ljus över musikteorin.

#### **4.1.2 Hermeneutiska cirkeln**

Brinkjær och Høyen (2020) skriver om en tysk filosof vid namn Wilhelm Dilthey (1833–1911) som analyserade skillnaden mellan andevetenskapen, där hermeneutiken befinner sig, och naturvetenskapen. Det Dilthey kom fram till var att naturvetenskapen vill förklara naturen genom yttre observerbara fenomen som sedan blir lagbundenheter som gäller för naturen. Andevetenskapen vill istället förstå människans kulturprodukter, och med kulturprodukter menar han alla mänskliga skapelser. Brinkjær och Høyen (2020) skriver, ”Dilthey intresserar sig för förståelsen av mänskliga handlingar och menar att det finns en gemensam, objektiv ande, en tidsanda, som är vår gemensamma mänskliga kultur och historia” (s.82). Detta medför en kollektiv förståelse mellan människor som bör beaktas när forskaren tolkar en annan mänsklig, andlig skapelse. Vid en tolkning av en text så är texten en del av författaren, författaren är präglad av ett livsförlopp, livsförloppet ingår i en historisk epok som i sin tur är en del av världshistorien.

En utveckling som kommit ur den tanken är den hermeneutiska cirkeln som består av två granskningsperspektiv, ett helhetsperspektiv och delar/del av ett helhetsperspektiv. Dessa två perspektiv är beroende av varandra för att vi ska förstå bägge perspektiven. För att förstå helheten så måste vi förstå delen, delen i sin tur hjälper oss att förstå helheten. Brinkjær och Høyen (2020) hänvisar till idéhistorikern Per-Johan Ödman som förklarar den hermeneutiska cirkeln så här:



När man ska förstå förståelseprocessen kan man tänka på hur man lägger ett pussel. Man börjar planlöst och provar sig fram med slumpmässiga bitar [...] Helheten består av små, obetydliga bitar som passar – eller inte passar – ihop med varandra. Vilken helhet kommer den här biten passa in i? Om pusslet ska bli färdigt måste man hela tiden röra sig mellan del och helhet. När den sista biten blivit lagd hänger allt ihop. Pusslet förvandlas till en bild. (Ödman 1979, i Brinkjær och Høyen, 2020, s. 83-84)

Som tolkare av till exempel en text så växlar tolkaren mellan en helhetsbild och en del av bilden för att skapa sig en så stor förståelse av informationen som möjligt.

Georgii-Hemming (2005) skriver att den tyske teologen Friedrich Schleiermacher (1768-1834) var en av de första att introducera den hermeneutiska cirkeln. Schleiermacher jobbade med att förnya hermeneutiken i början på 1800-talet och var ute efter en metod för att systematiskt och vetenskapligt tolka texter och det talade ordet. Georgii-Hemming (2005) säger att ”Allt eftersom en erfarenhets innebörd sätts i relation till en annan växer förståelsen. Från en enskild detalj till en mer omfattande samhällelig väv” (s. 89). Hon menar att tolkningen påverkas av tid och rum, alltså är tolkningen grundad i det sammanhang det sker.

## 4.2 Metodologiska överväganden

I detta kapitel redogör jag för den forskningsmetod jag använt i min studie och varför jag valt just den. Inledningsvis så kommer jag ge bakgrund till kvalitativ intervju för att sedan redogöra för mina urval av informanter samt berätta om etiska frågor. Jag beskriver slutligen hur jag gått tillväga med transkriberingen och hur jag analyserat resultatet av mina intervjuer ur ett hermeneutiskt perspektiv.

### 4.2.1 Kvalitativ intervju

De vanligaste typerna av kvalitativa intervjuer är *fokusgrupper*, *gruppintervjuer*, *ostrukturerade intervjuer* och *semistrukturerade intervjuer*. Jag använde mig av semistrukturerade intervjuer vilket innebär att jag som forskare har teman som skall beröras, men inga frågor som slaviskt skall följas i turordning. Det ligger mycket frihet hos informanten att svara på sitt sätt och forskaren kan anknyta till svar som ges och spinna vidare på informantens tankar. Det finns en röd tråd i intervjustrukturen som går att lämna för att sedan komma tillbaka till (Bryman, 2011).

Jag har intervjuat fyra stycken estet/musikelever som går på samma gymnasieskola. Det är på mina informanternas skola som jag utförde min gymnasiepraktik höstterminen 2020. Jag valde just den skolan för att jag ville att mina informanter skulle veta vem jag är då jag tror att det kan bidra till att de känner sig bekväma under intervjun vilket i sin tur kan leda till öppna och intressanta diskussioner. Tre av informanterna hade jag träffat sedan innan på gitarrlektion och/eller musikproduktion. Jag har ställt frågor om deras personliga uppfattning av gehörs- och musikleära-undervisningen som bedrivs på just deras skola. Under intervjun bad jag informanterna att ha sina huvudinstrument närvarande. Det var för att jag skulle få en förståelse för hur de eventuellt jobbar med sina instrument i gemu-ämnet samt för att jag skulle kunna visa hur jag tänker på mitt instrument, för att eventuellt hjälpa dem att se kopplingar mellan teori och praktik. På grund utav Covid-19 så har jag inte haft möjlighet att träffa mina informanter fysiskt utan intervjuerna har skett via Zoom och Teams. Jag kommer att benämna mina informanter i texten som informant 1 till och med 4.

Jag hade intressanta och givande samtal med samtliga informanter som alla har bidragit till min studie. Av olika skäl så stämde inte flera av mina informanter överens med den profil som jag sökte, vilket jag märkte först vid varje enskilt intervjutillfälle. Jag letade efter elever med annat instrument än piano som huvudinstrument samt bi-instrument då jag var ute efter de elever som inte har någon direkt koppling till pianot mer än den koppling de får i gemu-undervisningen. Det som visade sig var att två av mina informanter hade piano som bi-instrument och en informant, som passade in perfekt i min profil, inte läste kursen gemu utan läste arrangering och komposition vid intervjutillfället. Trots detta så upplevde jag att alla mina informanter bidrog med intressanta och nyttiga data till min undersökning samt att samtliga informanter förknippade sig med något annat instrument än pianot.

#### **4.2.2 Urval**

Som jag nämnde ovan så har jag intervjuat 4 elever från en och samma gymnasieskola, en skola som jag själv har studerat och praktiserat på. Jag hade två kriterier som jag ville att mina informanter skulle uppfylla för att jag skulle använda dem i min studie. De skulle spela något annat än piano som huvudinstrument och de skulle gå i årskurs 3. Jag hade några elever i åtanke då det inte var längesedan jag var där och praktiserade, men jag fick också maila den profil jag sökte till min handledare från praktiken som i sin tur fick förse

mig med kontaktuppgifter till informanter som hen trodde skulle passa. I studien medverkar fyra informanter. Två av mina informanter spelar elgitarr som huvudinstrument, en har sång och en spelar trummor och slagverk.

### **4.2.3 Etiska frågor**

Samtliga informanter som deltagit i min studie har fått skriva på en samtyckesblankett. I denna samtyckesblankett står det att jag garanterar anonymitet. Jag förklarar att det inspelade materialet från zoommötet samt transkriberingen av mötet kommer att raderas efter studiens färdigställning. Jag tillägger att datamaterialet i sin helhet inte kommer att lämnas vidare till någon och att den data informanterna delar med sig av kommer att redovisas konfidentiellt under fiktiva namn. Jag skickade ut samtyckeblanketten innan intervjutillfällena till samtliga informanter, det gav dem tid att läsa och bestämma sig för om de ville medverka eller inte. De fick sedan skriva ut blanketten, skriva på den för att till sist scanna och skicka den till mig eller ta en bild på den påskrivna blanketten.

### **4.2.4 Transkribering och analys**

Jag transkriberade intervjuerna med hjälp av ett program som heter *Simon Says*. Detta program är en applikation som transkriberar automatiskt med hjälp av en språkigenkännings-teknologi, det är alltså en dator som transkriberar och inte en människa. Jag tog ljudet från intervjuerna och laddade upp det i applikationen. Transkriberingen kopieras inte i applikationen utan sparas enbart på min profil och på så sätt försvinner all data när den raderas. Jag rättade och renskrev materialet som jag sedan sparade i ett Word-dokument för att kunna radera allt material i applikationen. Intervjuerna transkriberades i sin helhet från start till slut, jag klippte däremot bort onödigt material som när jag visade något på gitarren och när vi spelade tillsammans och vice versa, innan jag använde mig av applikationen. Jag har därtill skrivit om informanternas talspråk till något mer lättläst, men som ändå stämmer överens med vad informanterna sagt och liknar det språkbruk som informanterna använde sig av under intervjun.

I analysprocessen av den data jag samlat in så har jag succesivt skapat kategorier, dessa kategorier har sedan blivit rubriker i mitt diskussionskapitel. Ur ett hermeneutiskt perspektiv så har jag analyserat data som framkommit ur enskilda, specifika frågor och funderat över hur det påverkar eleven i den enskilda frågan samt i den stora frågan som är syftet med studien.

## 5. Resultat

Jag utgick ifrån sex stycken frågor som jag baserade mina intervjuer på:

1. *Hur ser en vanlig gemu-lektion ut på din gymnasieskola?*
2. *Hur tycker du att gemu-undervisningen fungerar för dig?*
3. *Upplever du att det finns en instrumentgrupp som har lättare för att lära sig musikteori?*
4. *Vad jobbar ni med just nu i gemu-undervisningen?*
5. *Hur ser en ideal gemu-undervisning ut enligt dig?*
6. *Övriga tankar?*

Frågorna fanns där som en stomme att utgå ifrån och för att hjälpa informanterna att diskutera kring undervisningen och på så vis komma åt deras upplevelser och åsikter. Jag styrde inte mina informanter utefter frågorna utan tog vid och spann vidare på informanternas svar och tankar. Då det inte presenteras i resultatkapitlet så berättar jag här kortfattat hur en vanlig struktur på en gemu-lektion kan se ut med informanternas svar på fråga ett som grund. Eleverna har två lektioner i veckan där de på ena lektionen jobbar mer med teoretiska bitar inom musikleära, och på den andra lektionen jobbar de med gehöret. Lektionerna börjar mer eller mindre alltid på samma sätt. Läraren tar närvaro, sedan får eleverna redovisa sina läxor genom att gå fram till läraren en och en medan resten av klassen jobbar enskilt. I slutet av lektionerna, allt som oftast, presenterar läraren det de ska jobba med framöver, alternativt eventuella läxor. Vid samtliga intervjuer bad jag informanterna berätta vad de anser vara deras huvudinstrument.

### 5.1 Teori kontra praktik

Jag var intresserad av förhållandet mellan teori och praktik, alltså huruvida eleverna fick utrymme att testa musikteorin rent praktiskt under lektionstid. Svaren jag fick var att det kunde variera en del, beroende på vem eleverna har som lärare. En lärare hade praktiska moment inbakat i sin undervisning i form av ensemblespel där eleverna får möjlighet att testa att spela det som de jobbar med samt att de använder sig av klaviaturen enskilt i

klassrummet. Den andra läraren jobbar uteslutande med klaviaturen i klassrummet och det var på den och där som det praktiska utövandet skedde.

Det vi gör praktiskt är att, [läraren säger att] "testa att spela de här ackorden" om man läser om kadenser typ. Lyssna hur de låter och sen även när man plankar så får man ju använda keyboard också, för att det ska bli enklare. (Informant 2)

Informant 4, som just nu läser arrangering och komposition istället för gemu, nämnde att han kommer ihåg att det var mycket fokus på analys av musik och mindre skapande på gemu-lektionerna. Informant 1 berättade att det hade skett ett samarbete mellan gemu-kursen och svenskan där de skulle tonsätta dikter som ett grupparbete, så där fick de jobba lite mer praktiskt. Det var ett uppskattat projekt då det inte bara blev ett praktiskt moment i ämnet gemu utan också i svenskan, det enda negativa som informant 1 såg i detta samarbete var att det var ganska enkelt och därför gick förbi för snabbt.

## 5.2 Klaviaturens roll i gemu-undervisningen

Alla mina informanter berättade att klaviaturen präglar gemu-undervisningen på deras skola, och därför tycker jag att det var intressant att fråga hur de upplever att undervisningen fungerar för dem då alla mina informanter har andra huvudinstrument. Här är några citat tagna från mina intervjuer, först kommer ett citat från informant 1 som säger så här:

Det är bara piano där med. Jag kan tycka att det blir lite jobbigt, för det blir lite orättvist. För dem som har piano som huvudinstrument är liksom superduktiga på det, då är det ju såklart lättare. Ja men att höra melodi och ackord tillsammans, medan för oss som inte är så bra på piano så blir det lite svårare. (Informant 1)

Informant 2 svarade så här:

Det är ofta piano vilket jag tycker är lite dumt. Det vore typ bättre ifall alla utgick från sitt eget instrument. Piano är ju liksom så överskådligt och bra, men det gör ju liksom på gitarrlektionerna att jag hela tiden tänker i piano när liksom min gitarrlärare säger "men gör det här ackordet" och då tänker jag piano och då säger han "nej du ska tänka mer som gitarr". Då blir man ju lite confused och måste ändra tankesätt lite. (Informant 2)

Både informant 1 och 2 uttryckte att de upplever en orättvisa med klaviaturen som utgångspunkt i undervisningen, informant 3 uttryckte sig på liknande sätt i frågan:

Vi skulle spela kadenser, och då var det ett visst antal kadenser och dom skulle man lära sig på piano. Då skulle man ju lära sig omvändningarna på pianot också så att, det känns som om att de utgår lite ifrån att alla ska kunna spela piano fast man inte har det som huvudinstrument. Där kan man ju känna att vissa få ett försprång ibland som har piano som huvudinstrument för det blir mycket lättare för dem då de förmodligen redan har en grund för det. (Informant 3)

Informant 4 nämnde att de jobbade med musikanalys mer i arrangering och komposition än vad de gjorde i gemun vilket gjorde mig nyfiken på hur de jobbade med analys på arrangering och komposition.

Då får vi sitta vid synthar. Då fick man ta varsin synth, och pianisterna var ju alltid snabbast, haha. Men det var främst synth. Det fanns nog akustiska gitarrer att låna men det fanns inte i just det rummet. Och det är väl en del av gemun också att man ska lära sig klaviaturen. (Informant 4)

Alla informanter sa vid något tillfälle att klaviaturen är överskådlig och att det finns en fördel med det när de jobbar med musikteori, men de har också sett eller upplevt att det kan missgynna de elever som inte har piano som huvudinstrument när det kommer till att koppla teori till sitt huvudinstrument eller att det är svårare generellt sätt för ”icke-pianister”. Både informant 2 och 3 berättade att de tycker det är svårt med piano när de jobbar med till exempel kadenser, för att det läggs mycket vikt vid att spela läggningar som blir närmsta vägen mellan ackorden. Informant 2 tycker att gitarrens koncept är lättare än pianots då hen upplever att det inte är lika viktigt med närmsta vägen på gitarren, samt att hen jobbar med kadenser på instrumentallektionerna, vilket underlättar när musikteorin ska kopplas till sitt huvudinstrument. Trots det känner informant 2 att hen fortfarande har problem att utgå ifrån sitt huvudinstrument och upplever sig vara lite fast i att tänka piano och kvintcirkel. Informant 1 upplevde att pianister och gitarrister har lättare för att höra och identifiera ackord, medan hon själv som är saxofonist och sjunger har lättare för att läsa a vista än vad pianister och gitarrister har. Så att oavsett vad musikelever har för instrument så jämnar det ut sig i slutändan då gehörs- och musicklära innefattar olika moment som gynnar eller missgynnar olika instrumentgrupper. Hen upplever ändå att om det ska generaliseras så är det framförallt pianister och till viss del gitarrister som sticker ut som duktiga på musikteori.

Jag frågade mina informanter om de upplever att elever som spelar piano presterar bättre generellt sätt på lektionstid och i provsammanhang, och informant 1 svarade så här:

Ja, alltså folk som spelar piano och kanske också gitarr, har ju lättare med den här ackordsbiten, höra olika kadenser och så. Medans jag som spelar blås och sjunger har ju mycket lättare för a vista och gehör där det istället blir not för not. (Informant 1)

Jag ställde informant 2 samma fråga och hen svarade så här:

Ja, det skulle jag säga. Sen är det såklart att de flesta har lite koll på piano tänker jag, för att det känns som att man inte kan vara musikintresserad, utan att någonsin ha rört ett piano typ. Men jag vet inte. Men ja, så tänker jag! (Informant 2)

Informanterna är överens om att klaviaturen tar stor plats i undervisningen som utgångspunkt för inläring, men de inte helt eniga om hur stort problem det faktiskt är. Nedan kommer det svar jag fick av informant 3 när jag ställde samma fråga:

Ja men lite tror jag faktiskt. De har mer det tänket som lärarna är utefter redan, mer än gitarristen kanske eller andra instrumentalister också. Lärarna vill att man använder sig av piano och då blir det automatiskt, om jag inte själv kopplar det vi håller på med i gemun till gitarren så får ju inte jag riktigt med mig det på samma sätt som pianisterna får. Så jag tror faktiskt att det är en lite fördel att spela piano. (Informant 3)

Här kommer slutligen informant 4 svar på frågan och hens upplevelse av pianisternas prestationer:

Jag kommer från en musikalisk familj och kände i årskurs 1 att jag hade bra koll på musik, men när det väl kom till noter, intervall och hur man bygger ackord och sånt så märkte man att pianisterna hade en stor fördel. (Informant 4)

Informant 4 fortsatte sedan med att berätta att han kände att det var en stor ballansskillnad teorikunskapsmässigt eleverna sinsemellan och att det var pianisterna, och de som kunde spela klaviatur sedan innan samt blåsinstrumentalister, som var bäst och att sångare/sångerskor, gitarrister och trumslagare var lite sämre. Hen tyckte dock att det jämnade ut sig i början av undervisningen då hen upplevde att undervisningens struktur gjorde att de som hade mindre förkunskaper kunde ”komma ikapp” pianisterna och blåsarna. Trots det så var alla informanter överens om att pianisterna, och till viss mån gitarristerna, var bäst på gemu eller åtminstone vissa delar i ämnet gehoers- och musiklära och att det kan finnas en orättvisa med instrumentationen i undervisningen.

Jag frågade informanterna vad deras gemu-lärare själva har som huvudinstrument, och de svarade att deras huvudsakliga undervisningsområden utöver gemu var kör- och pianoundervisning. Jag tolkade som att informant 3 har identifierat ett tankesätt i

musikteori som pianisterna, lärare och elever, har gemensamt och därför förstår varandra bättre.

### 5.3 Informanternas personliga utmaningar

Det kan finnas många åsikter om hur mycket ett instrument kan påverka gehörsundervisningen. Därför tycker jag att en intressant fråga att ställa till mina informanter är hur de upplever att undervisningen fungerar för dem personligen då det inte nödvändigtvis behöver vara så att en klaviaturdominerad undervisning inte fungerar för en "icke-pianist". Jag frågade mina informanter hur de tänker när de ska planka något eller komponera något, om de till exempel ser en klaviatur framför sig eller kanske kvintcirkeln. Informant 1, som spelar saxofon, sjunger och spelar piano som bi-instrument, förklarade att hen utgår ifrån sången. Hen ser allt i notskrift, vilket kommer naturligt via saxofonen och sången, och sedan använder hon sin sångröst för att kontrollera det hon har skrivit. Hen upplever dock att det finns en problematik i att vara bunden till sången i skolan, på lektionstid och under prov, då eleverna inte uppmuntras till att sjunga i lektionssammanhang.

Ja, så när det är lektion så måste jag ha pianot för jag kan inte sitta och sjunga i klassrummet. Men jag tycker det är svårt, för ska man notera eller lyssna på en melodi och skriva ut ackorden och så, då vill man gärna kunna spela det ihop och höra hur det låter. Jag är inte så snabb att jag kan helt upp och ned bara börja spela det liksom. (Informant 1)

Allt eftersom intervjun och samtalet fortgick så visade det sig att informant 1, som har piano som bi-instrument, valde piano just för att underlätta för sig själv i gemen för att undervisningen är så pass klaviaturbaserad. Jag ställde samma fråga till informant 2 och hen berättade att hen inte hade förstått att en kan tänka musikteori i notskrift så som informant 1 gör. Hen berättade att när de jobbade med intervall så var det först på senare tid, på en körlektion hen insåg att det går också se intervall i notskrift på ett system lika gärna som den kan ses som avstånd mellan tangenter på en klaviatur, eller avstånd mellan band på en greppbräda. Informant 2 tycker generellt att gemu-undervisningen fungerar bra. Hen spelar en del piano då hen har det som bi-instrument, men det är som sagt svårt att koppla musikteorin vidare till gitarren som hen vill fokusera på då det är hens huvudinstrument. Informant 3 tycker att gemu-undervisningen fungerar bra då hen har tagit ett stort initiativ för att lära sig piano som hen uttrycker det själv, och det initiativet



anser informanten har givit hen en fördel i gemu-undervisningen. Informanten säger också det att hen valde att gå gemu 2 då hen upplever att gemu 1-kursen var väldigt givande och att undervisningen har underlättat i fler kurser som gitarr, ensemble och sång. Informanten nämnde att hens gitarrpedagog var duktig på att implementera musikteori på gitarrlektionerna samt att läraren uppmanar sina elever att ta med gemu-relaterade frågor till gitarren för att underlätta just kopplingen från teori/klaviatur till gitarr.

”Gitarrläraren” pratar mycket om såna grejer på gitarrlektionerna, så en lär sig hur en listar ut saker och ting själv. Det märks verkligen att ”gitarrläraren” vill att man ska ta med sig gemun till gitarrlektionerna för att verkligen få ihop det. ”Gitarrläraren” vet väl om att det inte är så mycket gitarr på gemu-lektionerna. (Informant 3)

Informant 2 och 3 har samma gitarrpedagog och som hen nämnde tidigare så tycker hen att gitarrens koncept är lättare än pianots, och som jag tolkar det så är det för att de jobbar med gemu-relaterade delar på instrumentallektionerna vilket underlättar kopplingen mellan gemu och huvudinstrument. När jag diskuterade gemu-undervisningen med informant 4, som är trummis, har sång som bi-instrument samt spelar gitarr på fritiden, sa hen att i början av gemu-undervisningen så var lärarna öppna för att låta eleverna välja om de ville skriva noter eller tabulatur där det sistnämnda kan vara lättare för gitarrister och basister.

Just då var jag inte bekväm med varken det ena eller andra, för innan gymnasiet så hade jag bara spelat trummor. Sedan kände jag ganska så snabbt att piano, precis som lärarna hade sagt, var lättare att förstå. Pianots upplägg var lättare att förstå ur ett teoretiskt perspektiv än gitarrens. Så då spelade jag piano på arrangering och kompositionslektionerna och så spelade jag gitarr på fritiden istället. (Informant 4)

Jag frågade sedan informant 4 vad hen använder sig av för instrument idag när hen ska planka eller sätta ackord på en melodi. Då berättade informanten att hen tycker att det är lättare att hitta ackord till en melodi med en gitarr och med kvintcirkelns hjälp, men det händer att hen sitter vid pianot också.

## **5.4 Tankar om en ideal gemu-undervisning**

Informanterna tycker att strukturen på gemu-undervisningen är bra och de kommer med liknande utvecklingsområden och synpunkter på undervisningen. Det som de önskar mer

av är bland annat praktiska inslag i det annars väldigt teoretiska ämnet samt ett öppet klimat där ”dumma” frågor får förekomma samt mer samarbete mellan elever. Samarbeten och redovisningar menar de är bra för att de kan ta inspiration ifrån varandra när det är redovisningar och samarbeten under lektionstid kan medföra ett annat synsätt eller en ny ingångsvinkel som läraren kanske inte kan förmedla. Det kan vara en elev som spelar samma instrument, eller liknande instrument, som därför kan ha lättare att förklara då de kan ha en annan syn på frågan eller, i bästa fall, har lärt sig att koppla det till sitt instrument.

För att man ska utvecklas så långt som möjligt så tror jag att man behövt ha lite mer utrymme att få testa. För det känns inte riktigt som att man hinner med att verkligen testa hur det blir, vad som blir fel och vad som blir rätt. Det känns som att man inte riktigt har tid med det, och då blir det ofta att man inte riktigt förstår vad som faktiskt är fel och vad som är rätt. Så jag tror att det hade varit, mycket bättre om man bara fick ha lite mer experimentella lektioner istället för att allt ska avgöras på prov liksom, när man inte riktigt vet hur det ska vara. (Informant 3)

De vill se mer ensemble i undervisningen som en metod för att ge möjlighet för eleverna att utöva sina huvudinstrument under lektionstid för att direkt anpassa undervisningen till den enskilda eleven och där med maximera inläringen samt för att lägga sin tid och utvecklas på det instrument som är deras huvudinstrument.

Men som sagt, det här att man ger mer plats till folks instrument så att man har användning av det helt enkelt, att det blir lättare att applicera det till det man lär sig och inte bara vet "the facts" som man lär sig liksom. (Informant 2)

Mer tid för att testa teorin i praktiken nämns i samtliga intervjuer. Som jag tolkar dem så har de redan en blandning av teori och praktik i form av genomgångar och eget arbete men att det behövs mer tid generellt för att spela under lektionstid. De tror på balansen mellan lärarledd lektion och praktiskt utövande är det som behövs för att lära sig i långa loppet.

## **5.5 Sammanfattning**

Mina informanter berättade att det kan erbjudas praktiska moment på huvudinstrumentet beroende på vilken gemu-lärare eleverna har. Den ena läraren hade ensemblespel som en del av sin undervisning medan den andra läraren hade klaviaturen som det praktiska

inslaget i undervisningen. Alla mina informanter tyckte att klaviaturen är överskådlig och att de kan förstå varför lärarna väljer att utgå från klaviaturen, men de kände också att det medför en orättvisa där pianister får ett naturligt försprång i undervisningen samt att de tycker att pianisterna gör bättre ifrån sig i ämnet generellt sätt. Informanterna hade olika syn på hur de upplevde att undervisningen fungerade för dem personligen. Två av mina informanter tyckte att det kunde vara svårt, men fick bra hjälp av sin instrumentallärare vilket jag uppfattade hade underlättat för dem när det kom till att koppla teorin till sitt huvudinstrument. Den tredje informanten tyckte det var svårt då hen kände att hen inte var tillräckligt duktig på piano vilket fick hen att välja piano som bi-instrument för att kunna underlätta för sig själv i gemu-undervisningen. Den fjärde och sista informanten hade spelat lite piano och gitarr innan hen började på gymnasiet och visste inte vad hen skulle tänka, och för hen blev gemu-undervisningen istället ett sätt att närma sig och lära sig pianot bättre.

## 6. Diskussion

I följande kapitel redogör jag för mina tankar och funderingar som uppstått innan jag påbörjade denna undersökning samt reflektioner som har vuxit fram med tidens gång. Jag diskuterar litteraturen och intervjustudien jämsides och drar paralleller där emellan genom stora delar av diskussionen. De två avslutande styckena är enbart tankar som kommit fram i samband med intervjustudien.

### 6.1 ”En läroplan passar alla”

Alla musiklärare som jag har haft under nästan 13 år av musikundervisning där det funnits musikteori, (högstadiet, gymnasiet, folkhögskola samt musikhögskola) har varit pianister, vilket även stämmer in på de nuvarande gemu-lärarna på mina informanternas skola. De har alla varierat något i ålder men just klaviaturen är något som de alla har haft gemensamt. Som Schippers (2009) skriver så lyser konceptet ”one curriculum fits all” igenom än idag i våra högre musikutbildningar trots att synen på lärande idag är bredare, och det tror jag är för att dagens lärare undervisar så som deras lärare undervisade dem när de studerade musik. Som mina informanter berättar så är det så pass viktigt att nyttja och förstå klaviaturen i gemu-undervisningen att det är ett krav på att lära sig spela specifika kadenser på klaviatur, och som mina informanter på ett eller annat sätt berättade så tycker de att det känns orättvist. Samtliga informanter berättade att de vill ha mer praktiskt utövande med mer huvudinstrument i undervisningen vilket jag tror kan vara ett sätt att gå ifrån tanken om en och samma metod för alla elever.

### 6.2 Tvåspråkighet

Schippers (2009) skriver, som jag tidigare nämnt, att det i samhället är accepterat att det ska finnas ett dominant språk i dagens mångkulturella samhälle men att det inte fungerar på samma sätt inom musiken med tanke på den musik som dagens ungdomar och studerande exponeras för. Om alla världens musiklärare lär ut med samma metoder som deras lärare en gång i tiden använde så är det kanske inte en slump att musikteoriundervisning ofta är pianister, att musikteoriundervisning blir direkt kopplat till klaviaturen samt att, i min mening, gamla och förlegade metoder att undervisa i gehörs- och musiklära lever kvar än idag.

Carlos Santana (ur Rotondi i Lilliestam, 1995) sa att han sällan tänker på vad han gör rent teoretiskt eller vad han gör rent speltekniskt när han praktiserar musik. Neil Young (i Obrecht ur Lilliestam, 1995) uttrycker sig liknande när han berättar att han tycker att det handlar om känsla och uttryck. Young menar att han kan spela snabbt men att han inte nödvändigtvis vet vad han spelar för skalor. Även fast han lägger fram det som om att han inte har några teoretiska kunskaper så tycker inte jag att det framgår vad vare sig han eller Santana har för musikteoretisk bakgrund. Jag vet inte om de är självlärda eller om de har studerat musikteori och faktiskt lärt sig musikteoretisk praxis och sedan väljer att inte tänka på det teoretiska bakom musiken men att den ändå finns där. Deras syn på det praktiska musicerandet är att det ska handla om känsla och att det är med känslan vi ska musicera med som jag tolkar det, men det kan också vara så som Lilliestam (1995) säger att det finns en tvåspråkighet inom musikteori och att till exempel Young och Santana inte har språket för att tala om den musikpraxis som de antagligen besitter och eventuellt använder sig mer av än vad de är medvetna om. Detta i kontrast till mina informanter som har det motsatta problemet att de vet vad de kan rent musikteoretiskt men de kan inte använda det i det praktiska musicerandet. Det kan vara värt att fundera över vilket av dessa två problematiker som är det största problemet. Är det viktigare att kunna rätt begrepp och viss pianoteknik, eller att sakna det korrekta språket men ändå kunna musicera? Jag anser att vi behöver bägge delar. Jag har ofta hört musiker, lärare och klasskamrater säga att det är bra att lära sig musikteori för att få en grundläggande förståelse och till och med en djupare förståelse för musikens byggstenar för att sedan glömma musikteori för att istället spela intuitivt på känsla. Jag har nu studerat musik i 12 år och spelat musik i ytterligare 3 år och jag vill medge att jag tycker att det ligger något i det tankesättet. Därför tycker jag att vi ska ha undervisning i gemu på gymnasiet för att lära unga musiker grunder inom musik då känslor kan vara svårt för eleverna att känna men också för lärarna att lära ut, men kanske går det att göra gemu-undervisningen mer kopplad till praktiken och den känsla som Neil Young pratar om? Mina informanter lyfter fram att de önskar fler praktiska moment i gemu-undervisningen generellt, men också specifikt kopplat till deras huvudinstrument. Det tror jag underlättar för eleverna att eventuellt lära känna sitt instrument, musik i stort och att hitta sin egen känsla inom musik. Som Lilliestam (1995) skriver så bör läraren släppa sin auktoritära roll i undervisningen och arbeta mer som en handledare och vägledare vilket jag tror hade fungerat bra i en ensembleform. Det finns musiker som spelar mer på känsla än med teoretiska kunskaper men som ändå kan utöva musik på en hög nivå.

## 6.3 Att tänka klaviatur

Med denna studie tillsammans med min första studie där jag undersökte klaviaturens dominans i gemu-undervisning, samt med studien av Ståhlgren (2016) i åtanke, så går det att konstatera att det är svårt för många gymnasieelever, och av dem inte minst gitarrister, att koppla gemu-undervisningen till det praktiska musicerandet. Det står i Ståhlgren (2016) att 4 av 5 av hans gitarristinformanter tänker klaviatur när de ska lösa en teoretisk uppgift. Trots att de sitter med gitarren i knät så tänker de först piano för att sedan koppla det på gitarren istället för att lära sig gitarrens uppbyggnad och funktion. Som vi kan se i resultatkapitlet i denna studie så tänker också många av mina informanter på klaviaturen när de ska lösa en musikteoretisk uppgift.

Som Tullberg (2021) visar, är visualisering en metod för att ”haka upp” musikteori på något för att öka förståelsen för den. Mina informanter, och jag med dem, ser och förstår att klaviaturen är ett överskådligt instrument att se och lära sig musikteori på men att uteslutande använda klaviaturen som referens funkar inte för alla. Tullberg (2021) nämnde att en av hans informanter tänkte på bouzoukin för att det av någon anledning var lättare att relatera till. Jag håller med Tullberg om att visualisering av andra instrument är bra, men jag upplever att det blir kontraproduktivt om inte elever kan relatera till instrumentet. Det blir en onödigt lång tankeprocess för att omsätta teori i praktiken vilket jag anser vara det viktigaste med musikteori. Jag anser att vi lär oss teori främst för att kunna utöva musik, och mina informanter känner en viss frustration då de har svårt att omsätta teori till praktiskt utövande. På samma sätt som eleverna får lära sig att tersen i C-dur befinner sig två svarta och en vit tangent från tonen c så kan en gitarrist och en basist lära sig att tonen c befinner sig på femte strängens tredje band (med flera) och tersen befinner sig på fjärde strängens andra band (med flera) och lära sig mönstret på gitarren istället för pianot.

Jag visade de informanter som har elgitarr som huvudinstrument, samt en informant som spelar gitarr på fritiden, hur jag tänker och kopplar diverse musikrelaterade delar till gitarren som är mitt huvudinstrument. Jag visade hur jag tänker i steg och skalor när jag ska hitta ackord på gitarren när jag jobbar med kadenser, och detta fick jag till svar av informant 3 som också spelar gitarr:

Jag fattar ändå principen. Det är ett smidigare sätt egentligen än att sitta och tänka kvintcirkeln hela tiden. För den kan man bli lite förvirrade av

ibland. [...] Ja men det kommer jag nog använda mig av faktiskt. För det har varit lite av ett problem att jag inte riktigt fått in det i huvudet med gitarren. [...] Jag tycker verkligen att jag fick med mig någonting där. Jättebra faktiskt! (Informant 3)

Jag visade samma tankesätt för informant 2 som också är gitarrist, och hen reagerade på samma sätt och sade att hen mer eller mindre glömmer att skalorna finns att utgå ifrån. Jag upplever att de båda förstod att det går att tänka på många olika sätt när det kommer till musikteori och att det finns sätt att tänka som är mer kopplat till sitt huvudinstrument som kan underlätta. På samma sätt som jag under mina intervjuer ägnade tid till prata om kopplingen mellan musikteori och gitarr så kan elevens instrumentallärare ägna tid åt det på huvudinstrumentundervisningen.

Klaviaturen kan, som nämnts av både mig själv och mina informanter, vara ett bra verktyg för gemu-undervisning. I linje med det hermeneutiska perspektivet så kan klaviaturen hjälpa elever som kanske inte har något instrument sen tidigare som går att koppla på ett smidigt sätt till alla delar inom musikteori. Slagverk och trummor kan vara ett exempel där det är svårt att implementera harmonilära och andra tonala delar i grundläggande musikpraxis. I det fallet kan klaviaturen kasta ljus som förtydligar musikteori för någon som inte har något annat instrument att förhålla sig till, precis som informant 4 som nämnde att hen hade spelat lite piano och gitarr innan hen började på gymnasiet men inte visste hur hen skulle tänka. Där blev gemu-undervisningen ett sätt att närma sig och lära sig pianot bättre vilket jag tror kan hjälpa eleven i teoriundervisningen.

### **6.3.1 Glöm inte slagverkarna**

Jag diskuterade med en av mina informanter om hur trummisar lätt stoltserar med sina rytmiska kunskaper, medan de ofta kan sakna de tonala aspekterna av musikteori som ackord, intervall och toner. Trummisar får det svårt att koppla det tonala i gemu-undervisningen till sitt huvudinstrument i en pop/rock-ensemble som jag gissar är den vanligaste typen av ensemble i gymnasieskolan. I en klassisk ensemble däremot, som till exempel en orkester eller en mindre klassisk sättnings där de kan få spela marimba eller xylofon får de lära sig klaviaturen men det är också kopplat till dem som slagverkare. Min informant hade vid intervjutillfället precis börjat spela marimba och xylofon på sina instrumentallektioner och berättade att hen tyckte det var kul och hen berättade att det eventuellt skulle kunna vara ett sätt för att hjälpa slagverkare i ämnet gemu.

## 6.4 Neutrala metoder

Allteftersom mina intervjuer blev genomförda så förstod jag att kvintcirkeln används mycket av eleverna när de jobbar med musikteori, framförallt när de jobbar med plankning, harmonisering, musikskapande och kadenser. Jag personligen tycker att det är svårt att använda kvintcirkeln i realtid i till exempel en ensemblesituation där musiker behöver tänka snabbt och kunna ta musikaliska instruktioner och applicera dem till praktiken. Jag har dock kommit fram till att jag tycker det är svårt att använda kvintcirkeln för att jag antagningsvis kan kvintcirkeln för dåligt och/eller har tränat för lite på att använda den i praktiken. Det som jag tror är bra med kvintcirkeln är att det inte är kopplat till något instrument utan det är ett fristående musikteoretiskt hjälpmedel som är tillgängligt för alla. Skulle gemu-lärare kunna utgå ifrån hjälpmedel som är "neutralt laddat", något som alla musiker har gemensamt så som kvintcirkeln, noter, notsystem och gehöret för att låta instrumentspecifika tankar och vinklar vara instrumentallärares uppgift? En problematik som eventuellt medföljer den tanken är att den praktiska delen inom gemu-undervisningen, vilket Schippers (2009) säger är viktig för inläring, kan bli mindre än vad den redan är. Men om de praktiska momenten i gemu-undervisningen var något som var baserat på elevernas huvudinstrument, till exempel ensemble av olika slag, så får eleverna den teoretiska delen baserad på neutrala inlärningsmetoder/verktyg för musikutövande, samt den praktiska delen som blir direkt kopplat till deras huvudinstrument. Då blir gemu-undervisningen mer rättvis eleverna sinsemellan och det skulle underlätta för eleverna att koppla musikteori till deras praktiska utövande, med hjälp av instrumentallärare i kursen Inså.

## 6.5 En ideal gemu-undervisning

Jag frågade samtliga informanter vad de anser, enligt dem själva, vara den ideala gemu-undervisningen. Det som samtliga gav till svar var att de vill ha mer praktiskt utövande i undervisningen samt att det ska vara kopplat till elevernas huvudinstrument vilket de inte tycker att undervisningen gör idag. Jag pratade med samtliga elever om hur gemu-undervisningen skulle kunna bli mer praktiskt lagd samtidigt som elevers huvudinstrument implementeras mer i undervisningen där samtliga kom fram till att ensemblespel skulle kunna vara en lämplig möjlighet. En sista tanke som jag har angående en ideal gemu-undervisningen är att vissa av mina informanter tycker att undervisningen har fungerat okej till trots en klaviaturpräglad undervisning. Även om jag



har tänkt att det är bra att de känner att det fungerar okej så tror jag egentligen att det handlar om att de inte upplevt en annan typ av undervisning. Informanterna har ingen annan struktur eller andra metoder att jämföra sin nuvarande undervisning med då klaviaturen alltid varit en stor del av den. Jag har själv genomgått en klaviaturpräglad gemu-undervisning likt många andra och jag har inte undersökt alternativa metoder och strukturer för undervisningen, men att det finns alternativ som kan göra undervisningen mer tillgänglig för fler elever oberoende av deras huvudinstrument är jag övertygad om.

Jag nämnde i stycket kvalitativ intervju att jag hade informanter som inte stämde överens med den profil som jag sökte. Detta resulterade i att jag intervjuade elever som på ett eller annat sätt spelade piano, vilket jag ville undvika. Om jag istället skulle vända på den problematik som blev och se det från andra hållet, med det som presenteras i resultatkapitlet i åtanke, så har mina informanter problem med att applicera teorin i praktiken trots att de i viss mån faktiskt spelar piano i olika utsträckning.

## 7. Slutsats

Klaviaturen har haft en stor roll i västerländsk musikkultur och den präglar undervisningen än idag. Det kan vara en anledning till problematiken ”One curriculum fits all”, och med den stora musikaliska exponering som våra barn och ungdomar idag lever i så kan det bli en krock mellan elever och undervisning. Det märks tydligt att mina informanter har problem med detta då ingen av dem tänker på musikteori utifrån sitt huvudinstrument, utan går den långa vägen via klaviaturen för att sedan fundera ut hur det fungerar på sitt huvudinstrument. Dagens undervisning är präglad av den klassiska västerländska musiktraditionen vilket har medfört en terminologi som inte alla musiker använder sig av då inte alla musiker har studerat musik på samma sätt. Detta medför en tvåspråkighet inom musik som kan göra det svårt för musiker att prata och musicera med andra även om de besitter samma praktiska färdigheter. Detta i sin tur kan leda till att musikstuderande som inte har det ”korrekta” språket upplever att musikundervisning blir svår att koppla till sitt praktiska utövande.

Elever som inte har piano som huvudinstrument kan som sagt riskera att få långa tankebanor när de ska koppla teori till sitt praktiska utövande på grund utav instrumentationen i gemu-undervisningen. De behöver först tänka klaviatur för att det är så de lärt sig för att sedan koppla resultatet på klaviaturen till sitt huvudinstrument. Det är tydligt att stora delar av informanterna tror att de hade fått ut mer av gemu-undervisningen om den gick att koppla mer till deras huvudinstrument och att informanterna tror att praktiskt utövande i gehörs- och musicklära kan vara en möjlighet till det.

## 8. Vidare forskning

Jag tycker det har varit intressant att tänka kring alternativa sätt att genomföra gemu-undervisning som är mer neutral och rättvis, och som dessutom ligger nära det praktiska musicerandet. Något som jag kom att tänka på är olika sätt att tänka och se musikteori där jag nämnde kvintcirkeln, noter, system och gehöret. Alla mina informanter nämnde kvintcirkeln och jag har fått känslan av att det är det kvintcirkeln som verktyg de använder sig av primärt när de jobbar med ackord i olika sammanhang. Det hade därför varit intressant att utforska kvintcirkeln mer och se vilka fördelar och möjligheter som den har som undervisningsmetod och hjälpmedel i musicerande, kanske går den att använda i större utsträckning och koppla den till elevens huvudinstrument. Jag har haft en handledare på en av mina praktikplatser som var gitarrist som berättade att hen tänkte på teori utan någon koppling till sitt instrument. Som exempel så hade min handledare först lärt sig hur intervall såg ut i notskrift på ett system för att sedan koppla det till sitt instrument i efterhand utan att lära sig det praktiskt på ett annat instrument emellan. Hade jag haft tid så skulle jag vilja intervjua min handledare för att se hur hen kom till att lära sig teori på den vägen och om hen upplever att det kan vara ett lättare sätt än att lära eleverna teori praktiskt på klaviatur.

Jag upplever att det har varit svårt att hitta litteratur som direkt berör mitt ämne. Det finns mycket skrivet om både praktisk tillämpning av teori i gemu-undervisning samt gemu-undervisning i stort, men just instrumentation i undervisningen upplever jag att det har varit svårt att hitta något. Jag tycker det är en fråga som är värd att lyfta då så många av mina informanter upplever att det finns en orättvisa då de upplever att pianister presterar bättre under lektionstid, på läxor och inlämningar samt prov.

Om jag skulle få möjligheten att göra något annorlunda så hade jag gjort min enkät mycket tidigare och sett till att få kontakt med gymnasieskolor som är villiga att svara på min enkät. Jag valde att fokusera på mina intervjuer först då jag inte var helt säker på om jag ville ha med en enkät i denna undersökning, men jag kom fram till att jag skulle vilja ha både den kvalitativa studien med intervjuerna och den kvantitativa i form av en enkät. På så sätt hade jag fått djupare inblick i hur eleverna som jag intervjuar upplever undervisningen samt att jag får en större bild över undervisningen från massan via enkäten. Ytterligare en aspekt till det hela är att det finns en risk att jag, i och med temat på min studie, träffar ”rätt” med mina informanter men att estet/musik-elever som grupp

generellt sätt tycker att undervisningen är bra som den är. Där hade en enkät kunnat påverka och ge en tydligare bild av hur fler ser på undervisningen.

## 9. Referenser

- Brinkkjær, U. & Høyen, M. (2020). *Vetenskapsteori för lärarstudenter*. (Andra upplagan). Lund: Studentlitteratur.
- Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber AB.
- Georgii-Hemming, E. (2005). *Berättelsen under deras fötter [Elektronisk resurs]: fem musklärares livshistorier*. Doktorsavhandling, Örebro universitet.
- Lilliestam, L. (1995). *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig trädning*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Schippers, H. (2004). *Blame it on the Germans! A cross-cultural invitation to revisit the foundations of training professional musicians*. Queensland Conservatorium Research Centre, Griffith University, Brisbane, Australia.
- Schippers, H. (2009). *Facing the music. Shaping music education from a global perspective*. Oxford: Oxford University press.
- Ståhlgren, K. (2016) *Mellan klaviatur och greppbräda: Praktisk tillämpning av gehörs- och musklära på gitarr*. (Examensarbete). Lund: Musikhögskolan i Malmö.
- Tullberg, M. (2021). *Wind and wood: affordances of musical instruments: The example of the simple-system flute*. Doktorsavhandling, Lunds universitet.