



MUSIK- HÖGSKOLAN I MALMÖ

EXAMENSARBETE

15hp Vårterminen 2022

Ämneslärarutbildningen i musik

Amanda Jorendal & Axel Andersson

Strävan efter ett bra läromedel

En studie om pianopedagogers perspektiv på undervisningsmaterial

Handledare: Markus Tullberg

Sammanfattning

Titel: Strävan efter ett bra läromedel – En studie av pianopedagogers perspektiv på undervisningsmaterial

Författare: Axel Andersson och Amanda Jorendal

Sedan vi började musikhögskolan har vi intresserat oss mer för pianomaterial och reflekterat över vad som i själva verket är ett bra pianomaterial. Studien syftar till att undersöka pianopedagogers tankar kring vad som kännetecknar ett bra läromedel i piano, vilka parametrar som är viktiga vid eget skapande av undervisningsmaterial samt vad pianopedagoger vill uppnå med sin undervisning. Datainsamlingen har skett genom kvalitativa intervjuer med fyra pianopedagoger som bedriver individuell undervisning samt skapar eget undervisningsmaterial. I litteraturkapitlet presenteras tidigare forskning inom områdena: val av läromedel, layout, nivåanpassning, progression, perception, idiomatik samt kulturella kontexters påverkan. Studien har inspirerats av hermeneutiken, och materialitetsteorier som begreppet *affordance*. Resultatet visar att ett bra material för piano ska vara idiomatiskt, ge förutsättningar för musikaliskt flöde, följa en god progression samt ha en tydlig layout. Resultatdiskussionen visar även att undervisningssituationen påverkar valet av material och att vi måste ha elevperspektivet i åtanke för att veta vilket material som föredras.

Nyckelord: Musikpedagogik, pianoundervisning, läromedel, undervisningsmaterial, skapande, idiomatik, perception

Abstract

Title: The ambition of finding a good teaching material – A study of piano educators' perspectives on teaching materials

Authors: Axel Andersson och Amanda Jorendal

Since we started the Academy of Music, we've been more interested in piano material and reflected on what is in fact a good piano material. The study aims to investigate piano educators' thoughts on what characterizes a good music teaching material in piano, what parameters are important in their own creation of teaching materials and what piano educators want to achieve with their teaching. The data collection has taken place through qualitative interviews with four piano educators who conduct individual teaching and create their own teaching material. The literature chapter presents previous research in the areas: choice of teaching materials, layout, level adjustment, progression, perception, idiomatics and the influence of cultural contexts. The study has been inspired by hermeneutics, and materiality theories, as the meaning of *affordance*. The results show that a good teaching material for piano should be idiomatic, provide conditions for musical flow, follow a good progression and have a clear layout. The discussion of the results also show that the teaching situation affects the choice of material and that we must keep the student perspective in mind to know which material is preferred.

Keywords: Music pedagogy, piano education, piano teaching materials, creation, idiomatics, perception

Förord

Vi som skrivit arbetet är Amanda Jorendal och Axel Andersson och vi har skrivit samtliga delar tillsammans. Först och främst vill vi tacka våra fyra informanter som ställt upp i studien och delat med sig av kloka tankar och erfarenheter inom pianoundervisning. Vi vill tacka vår handledare Markus för vägledning och feedback på vårt arbete. Sist men inte minst vill vi tacka alla studiekamrater som uppmuntrat, inspirerat och funnits nära till hands i skrivandeprocessen.

Innehållsförteckning

1. Inledning	9
2. Syfte och frågeställning.....	10
3. Litteratur.....	11
3.1 Läromedel.....	11
3.1.1 Valet av läromedel	11
3.1.2 Layout	12
3.1.3 Notbilden som kunskapsrepresentation	12
3.1.4 Nivåanpassning	13
3.1.5 Progression.....	14
3.2 Perception	15
3.2.1 Perceptuell inläring	15
3.2.2 Perceptionsvägar	16
3.2.2 Idiomatik	17
3.2.3 Kulturella kontexters påverkan	18
4. Teori	20
4.1 Hermeneutik	20
4.1.1 Hermeneutik och tradition	21
4.2 Materialitet	22
4.2.1 Affordance	22
4.2.2 Affordance i musikalisk kontext.....	23
4.2.3 Idiomatik och affordance	24
5. Metod	25
5.1 Metodologiska överväganden.....	25
5.2 Kvalitativ metod	25
5.3 Kvalitativ intervju.....	26
5.4 Design av studien	26
5.4.1 Intervjustudiens urval	26
5.4.2 Intervjustudiens informanter	27
5.4.3 Datainsamling	28
5.4.4 Tolkning av analys.....	28
5.4.5 Resultatets tillförlitlighet	29
5.4.6 Etiska frågor.....	30
6. Resultat.....	31
6.1 Uppdrag som musiklektör.....	31
6.1.1 Förmedla en kärlek till musik	31

6.1.2 Musikaliskt flöde i pianospel.....	32
6.2 Tradition i undervisning	33
6.2.1 Faktorer för eget skapande.....	33
6.2.2 Passion för pianotraditioner	34
6.3 Ett bra pianomaterial	35
6.3.1 Läromedel som är pianistiskt.....	35
6.4 Motivation	37
6.4.1 Elevens och lärarens motivation	37
6.4.2 Igenkänningsfaktorn viktig för motivationen	38
6.4.3 Balans i nivåanpassning.....	38
6.5 Layout i notbilden.....	40
6.5.1 Tydlighet och lagom med information	40
6.6 Sammanfattning – Resultat.....	43
7. Resultatdiskussion.....	44
7.1 Motivera elever med glädje och flöde i musiken	44
7.2 Det här kännetecknar ett bra läromedel i piano	45
7.2.1 Pianistiskt och/eller idiomatiskt material.....	45
7.2.2 Balans i progressionen	47
7.2.3 Nivåanpassning är svaret	48
7.3 Följande parametrar är viktiga att ha i åtanke vid skapande och val av material..	49
7.3.1 Perceptionen av ett läromedel (elevperspektiv).....	49
7.3.2 Motivation - för eleven och läraren	51
7.3.3 Situationsbundet.....	53
7.4 Slutsats och vidare forskning.....	53
Referenser	55
Bilaga 1: Samtyckesblankett	58
Bilaga 2: Intervjuguide	60

1. Inledning

I samband med vår musiklärarutbildning har vi båda undervisat pianoelever vid sidan om. Under åren har vi intresserat oss mer för läromedel i pianoundervisning och vår erfarenhet är att mycket av förberedelseiden används åt arrangering eller skapande av eget material. Anledningen till detta kan variera, men vanligtvis uppkommer behovet utifrån att eleven behöver ett individanpassat komplement till det läromedel som används, eller att önskemål på låtar presenteras, vilket medför att ett nytt material behöver formas. Vi har även upplevt att många läromedel är av bristande kvalitet - antingen för tråkigt, rörigt, på främmande språk och föråldrat: innehåller för mycket text, för mycket bilder, för mycket information eller för lite information.

Vår erfarenhet är att detta har en stor inverkan på både elevers motivation till att spela och lärares motivation till att undervisa. Dessutom har vi själva varit pianoelever i många år och stött på mängder av läromedel i flertalet genrer som antingen varit bra eller dåligt och påverkat vår motivation på olika sätt. Därtill delar vi också erfarenheten att ett bra läromedel gynnar musikalisk utveckling och bidrar till en musikalisk upplevelse. Här vill vi som framtidens pedagoger vara med och forma framtidens pianister med hjälp av bra pianomaterial.

I samband med vår utbildning har vi även mött flertalet lärare som förespråkade eget skapande av läromedel och inspirerat oss till att skapa. Med utgångspunkt i detta har vi reflekterat över hur ett material kan utformas och skrivas på bästa sätt och därmed vill vi undersöka hur pianopedagoger ställer sig till frågan. Med detta examensarbete vill vi forska kring läromedel och skapande av pianomaterial.

Studien börjar med att syfte och forskningsfrågor presenteras. I litteraturgenomgången presenteras en del av det som redan skrivits om läromedel och skapande av undervisningsmaterial i piano. Kapitlet är kategoriserat utifrån rubrikerna: läromedel och perception. Vidare presenteras de teorier som ligger till grund för studien följt av studiens metod och design. Resultatet av den data som samlats in presenteras sedan i resultatkapitlet och diskuteras och kopplas till litteratur i resultatdiskussionen. Avslutningsvis presenteras studiens slutsats och förslag till vidare forskning.

2. Syfte och frågeställning

Syftet med studien är att undersöka hur pianopedagoger värderar läromedel i pianoundervisning. Vi vill uppnå ökad kunskap om vilka parametrar som utgör ett utvecklande och musikaliskt läromedel. Vidare vill vi också undersöka varför pianopedagoger skapar eget undervisningsmaterial.

Vi har följande frågeställningar:

- Vad anser pianolärare kännetecknar ett bra läromedel i piano?
- Vilka parametrar är viktiga att ha i åtanke vid skapande och val av material?
- Vad vill pianolärare uppnå med det material de använder i undervisning?

3. Litteratur

I detta kapitel presenteras den litteratur och forskning som ligger till grund för studien. Inledningsvis belyser vi hur valet av läromedel kan påverka undervisning samt vilken påverkan en layout och notbild har på lärandet. Vidare beskrivs nivåanpassning och progression i förhållande till motivation. I kapitlet redogör vi för perception och upplevelsen av ett material, vilket senare mynnar ut i idiomatik där begreppet förklaras ur ett pianoperspektiv. Avslutningsvis tar vi upp kulturella kontexters påverkan på musicerande.

3.1 Läromedel

I följande del presenteras valet av läromedel och hur det påverkar undervisningen. Andra teman som föreligger är hur bild och text kan skapa mening, vilket vi benämner som *layout*. Vidare presenteras litteratur om hur notbilden kan ses som en kunskapsrepresentation och slutligen nivåanpassning och progression.

3.1.1 Valet av läromedel

Enligt Rostvall och West (1998) påverkar valet av läromedel undervisningens innehåll och form i hög utsträckning och är en viktig del i musikleraryrket. Genom att analysera ett läromedel kan vi utläsa författarens underliggande syn på kunskapsutveckling och repertoar. Genom att analysera en musiklärarens val av repertoar kan vi utläsa hur musikläraren värderar olika sorters musik och hur läraren ser på musikens funktion. Rostvall och West (1998) betonar också att i urvalet av repertoar väljs samtidigt andra alternativ bort. Väljer läraren en bred repertoar med olika stilar kan eleven bilda sig en musikalisk uppfattning och utveckla sin egen musiksmak menar Rostvall och West (1998). I processen av val av läromedel behöver läraren fundera på några frågor:

1. Vilket huvudperspektiv på progression har läromedlet? Utgår den från notläsning, teknisk utveckling eller från musikaliska begrepp?
2. På vilka sätt behöver läromedlen kompletteras för att passa intentionerna i våra kursplaner?
3. Hur väl passar repertoaren för den tänkta elevmålgruppen?

4. Stämmer kunskapssynen i läromedlet med lärarens och elevers synsätt och behov? (Rostvall & West, 1998, s.70)

Dessa fyra frågor kan användas för att medvetandegöra valet av material.

3.1.2 Layout

Att använda bilder och text i skapandet av en layout påverkar lärandet på olika sätt eftersom det erbjuder olika typer av mening (Rostvall & Selander, 2010). Rostvall och Selander menar att olika teckensystem och medier påverkar det kunskapsinnehåll som representeras. En bild och text har flera olika parallella uppgifter och kan ses som två olika sätt för språkande. En text kan vara berättande och analytisk medan bilder bjuder in till en annan dimension av emotionella upplevelser. Rostvall och Selander (2010) resonerar kring hur författare arbetar med bilder i läromaterial:

Ordval, metaforer, fraser som upprepas, detaljer, inramning, vad som anges först och vad som sedan följer, vad som sätts i centrum, respektive periferin, bidrar på olika vis till att legitimera ett kunskapsområde och premiera arbetet med, och bedömningen av, lärandet i skolan. Läromedelsförfattare och läromedelsproducenter gör mängder med val kring innehåll och utformning, genom rubriker, uppgifter, bilder, med andra ord genom den grafiska designen. (Rostvall & Selander, 2010, s. 83)

De menar att den grafiska designen har stor betydelse på lärandet i skolan.

Att ha i beaktning är att ord och bild kan skilja sig från varandra och således förmedla motsägelsefull information.

3.1.3 Notbilden som kunskapsrepresentation

Noter går in under begreppet symbolsystem (Kempe & West, 2010), vilka används för att skapa överblick över ett komplext fenomen samt underlätta kommunikation och lärande. Notbilden representerar klingande musik och symboliserar vilken ton vi ska spela, när vi ska spela tonen, hur länge vi ska spela tonen samt hur vi ska spela tonen (Kempe & West, 2010). Till skillnad från alfabetisk text, som enbart läses horisontalt, är notsystemet både vertikalt och horisontalt (Pick, 1979).

Att använda notsystemet som kunskapsrepresentation kan bidra till ett maktförhållande mellan elev och lärare vilket påverkar den didaktiska designen och kräver att eleven behöver läraren som en guide (Kempe & West, 2010). Hultberg (2000) menar att eleverna behöver lära sig att hantera notskrift utan läraren som guide för att

utveckla en motivation till att fortsätta spela. Dessutom hävdar Jørgensen (1997) att lärare behöver vara medvetna om att sättet de undervisar har betydelse för elevernas fortsatta musicerande och kommer påverka elevers framtida vanor och övningsmodeller. Kempe och West (2010) understryker det faktum att notläsaren ofta förväntas kunna associera till tidigare erfarenheter men för en nybörjare, som saknar tidigare erfarenheter och därmed inte gör samma associationer som en lärare, ser notsystemet ut som prickar på ett papper. Författarna påstår också att det är vanligt att nybörjarböcker saknar förklarande text som ett komplement till att förstå noterna. Att noterna är texten och antas ge eleven all information eleven behöver är ett synsätt som skiljer sig från hur andra läromedel är utformade (Kempe och West, 2010). Jørgensen (1997) påpekar också att instrumentallärare tenderar att lära ut på samma sätt som de själva blivit lärda.

Att förstå en notbild förklarar Hultberg (2000) som musikalisk läskunnighet och beskriver komplexiteten i det. Hon menar att den musikaliska läskunnigheten beror i hög utsträckning på hur läraren interagerar med eleverna och hanterar notskrift i sin undervisning. Vidare beskrivs en hög läskunnighet som att kunna uttrycka och notera musikaliska gester i en bred kontextuell ram där musikern förstår vilka kontexter musiken tillkommit inom samt hur musiken ska framföras för att presentera kompositörens musikaliska intention. Däremot betonar Hultberg (2000) att lyssnaren inte behöver vara musikalisk läskunnig för att ta del av musiken på ett meningsfullt sätt. Quantz refererad i Hultberg (2000) menar också att musikalisk läskunnighet handlar om inre musikalisk förståelse där musikerna behöver förstå musiken de spelar intellektuellt, emotionellt och fysiskt. Musiker som har denna förståelse tenderar att kommunicera och musicera på ett uttrycksfullt och meningsfullt sätt, förutsatt att stycket är på samma tekniska nivå som musikern befinner sig på.

3.1.4 Nivåanpassning

När utmaningar motsvarar en persons handlingsförmåga upplevs njutning (Csikszentmihalyi, 2003), vilket enligt Gärdenfors (2010) bidrar till ökad motivation. Att välja låtar med samma tekniska svårighetsgrad i andra genrer kan innebära att eleven får njuta av att musicera på ett sätt som eleven klarar av och uppleva musiken starkare, känna musikalisk inspiration och spela mer uttrycksfullt (Schenck, 2000). Det tillstånd Schenck (2000) beskriver kan jämföras med det Csikszentmihalyi (2003)

beskriver som *flow*. Flow innebär lagom stora utmaningar och personen i fråga känner sig engagerad och självstyrd (Csikszentmihalyi, 2003). Han beskriver befinnandet som en typ av fullständig koncentration där upplevelsen blir så pass stark att personen i flow blir fullkomligt uppslukad och själva aktiviteten blir det enda viktiga. För att hamna i tillståndet måste förhållandet mellan vad en person måste och vad en person kan göra vara i balans där utmaningen inte ska vara för lätt och inte heller för svår (Pink, 2010).

Att lyssna och koncentrera sig på musik kan leda till flow men det finns ännu större upphov till njutning för de som spelar ett instrument, där en flowupplevelse kan framkalla känslan av extas och personen därmed förlora sig själv i musiken.

Csikszentmihalyi (2003) problematiserar att det i musikundervisning läggs för stor vikt på *hur* elever ska spela ett instrument och inte vad de upplever. Schenck (2000) menar också att om musikundervisningen ska bli en positiv upplevelse för eleverna behöver läraren förstå elevens inställning och relation till musiken.

3.1.5 Progression

Det är viktigt att öka svårighetsgraden i takt med att man blir bättre på en aktivitet för att få en perfekt balans mellan svårighetsgrad och färdighet (Csikszentmihalyi, 2003). Enligt Schenck (2000) är progressionen avgörande för elevernas lärande då en för långsam progression kan bidra till att eleven tappar intresse och en för snabb progression medför risken att fokus enbart läggs på det eleven inte kan, som i sin tur kan leda till att eleven tappar sitt självförtroende. Schenck (2000) menar att en försiktig progression skapar förutsättningar för att utvecklas, förutsättningar till ett gott självförtroende och betonar vikten av att låta eleven hinna landa i moment och låta kunskap sjunka in. Gärdenfors (2010) jämför progressionstakt med TV-spel. Dessa är ofta utformade så att spelaren ska bibehålla motivationen och ett sätt att göra det är att utforma nivån i form av lagom stora trappsteg. Varje nytt uppdrag kräver en ny utmaning som stegvis är mer utmanande, samtidigt som känslan av kontroll och utveckling behålls. Klarar spelaren inte nivån får spelaren ett nytt försök och det görs ingen stor sak av det (Gärdenfors, 2010). Vidare menar Gärdenfors att betydelsen av kontroll är avgörande för motivationen och läraren bör skapa uppgifter och lärandesituationer som gynnar det. Schenck (2000) menar att lärare bör eftersträva en balans av utmaningar och trygga moment.

3.2 Perception

I följande rubrik presenteras perception ur ett inlärningsperspektiv. Vidare beskrivs begreppet musikalisk idiomatik som kopplas till lustfylldhet, upplevelser och musikalisk kvalitet. Avslutningsvis tas kulturella kontexter upp och redogörs för.

3.2.1 Perceptuell inläring

Perception innebär att omvärlden medvetandegörs genom sinnesintryck och är på så sätt behäftat med vår relation till den samma (Nationalencyklopedin, u.å). Det finns många olika traditioner och teorier kring hur perception förstås. Clarke (2005), som skriver utifrån ekologisk psykologi, beskriver perception som utforskande i syfte att upptäcka mer om miljön. Vidare menar han att när människor uppfattar något försöker de skapa förståelse och anpassa sig till omgivningen. Clarke framhåller att perceptuella färdigheter utvecklas genom att människan hämtar upp strukturerad perceptuell information från den befintliga miljön.

Clarke (2005) menar att den övervägande perceptuella inläringen sker i en persons medvetande och i kontakten med omvärlden snarare än genom utomstående undervisning eller guidning av en lärare. Han ger ett exempel på musikalisk perceptuell inläring – ett barn som upptäcker och utforskar tonhöjd och dynamik på en xylofon. Med oövervakad utforskning kommer barnet upptäcka att olika typer av handlingar genererar olika resultat, såsom starkt, svagt, högt lågt, en distinkt attack eller en mjuk attack. Dessa perceptuella färdigheter kommer leda till framtida perceptuell inläring, såsom skapande av melodier och uttryck (Clarke, 2005). Clarke menar också att perceptuell inläring kan ske när någon medvetandegör perception och sätter personen i ett sammanhang designat för perceptuell inläring, såsom när läraren uppmanar barnet med xylofonden att prova vissa handlingar och uppmärksamma specifika aspekter av de resulterande ljuden.

Vad människor kommer höra och uppleva i musik, det vill säga hur de kommer förstå den perceptuella meningen, går inte att svara på, menar Clarke (2005) och ger exempel på om en kadens i F spelas på ett piano. När frågan “Vad hör du?” ställs kommer svaren variera beroende på vem som svarar, menar Clarke. Svaren kan bli: “Ett musikaliskt slut”, “en kadens” eller “en kadens i F”, om sistnämnda personen har absolut gehör. Vad personerna upplever beror på förkunskaper, bakgrund, verbal kompetens, nuvarande upptagenhet samt särskilda perceptuella kapaciteter.

Sudnow (1978) har ett perceptuellt förhållningssätt när han beskriver sitt sätt att lära sig spela jazzpiano då han studerar hur hans händer förhåller sig till en klaviatur.

Sudnow beskriver komplexiteten i processen då det innehåller många olika parametrar där tittande och letande efter toner är centralt:

Anyone who has witnessed or been a beginning pianist or guitarist learning chord production notices substantial awkwardness. A good deal of searching and looking is required at the outset. The chord must be detected, first seen as a sequence of named notes taken in with a look that reviews the terrain up and down, finding the chord as a serial ordering of these and those particularly identified tones, going from left to right or right to left, consulting the rules to locate places. Then some missing ones in the middle are filled in. And along with such looking are hands that behave correspondingly. (s.8)

Vidare menar Sudnow (1978) att händerna måste bete sig på rätt sätt och att det handlar om att kunna lära sig att orientera sig på klaviaturen, lära sig grepp, toner, handposition, fingersättning samt ha en jämn intensitet i trycket så att alla toner blir likvärdiga och låter homogent. Sudnow (1978) beskriver hur han så småningom utvecklar en taktill förståelse och att blicken förändras i och med utveckling. Han menar att från början landade blicken på ton för ton men allt eftersom börjar han betrakta ackordet som helhet och beskriver vidare hur synfältet utvidgas. För att kunna förflytta sin hand över klaviaturen till olika ackord behövs färdigheter utvecklas som att titta, röra, nå och tänka, menar Sudnow (1978). Ju mer kunskap han får desto fler aktiviteter ser han som pianot bjuder in till.

3.2.2 Perceptionsvägar

Enligt Boström och Wallenberg (2003) kan människors inläring kategoriseras i form av olika inlärningsstilar, där en inlärningsstil avgör hur en elev tar till sig information. Författarna menar att det finns fyra inlärningsstilar - den taktila, kinestetiska, auditiva och visuella och frågan *hur vi lär oss* betonas därför som viktig. Enligt Boström (1998) skapas förutsättningar för bättre och mer effektiv inläring när en person får sina egna behov tillgodosedda. Knutsson (2016) menar däremot att detta synsätt motsätter sig vetenskapen och att individuella inlärningsstilar inte förekommer. Vidare menar Knutsson (2016) att människor tror att deras inlärningskapacitet ökar om de blir undervisade på det sätt de själva föredrar.

Oavsett teorin om inlärningsstilar stämmer eller inte delar flera författare synen på att använda sig av flera sinnen är effektivt för inläringen. Boström och Wallenberg (2003) menar att inlärningskapaciteten, minnet och färdigheterna ökar och även Schenck (2000) tror att användning av olika perceptionsvägar gynnar elevers lärande:

Det gäller att ha metoder och musikaliskt material som når elever via olika perceptionsvägar. Undervisning som bedrivs helt och hållet med noter riskerar att utesluta barn som äger lika mycket musikalisk potential och som har lika mycket rätt till musiklektioner som alla andra men som närmar sig sitt musicerande på andra perceptionsvägar. (s. 242)

Enligt Schenck (2000) finns en risk för uteslutning om vi inte tillgodoser barns olika perceptionsvägar. Dessutom menar Schenck att chansen är större att ta in musikens element när mötet med musiken först sker utifrån upplevelsen, det auditiva, och sedan utifrån noter, det visuella. Nedan citerar Schenck (2000) Camilla Jigsved:

En del lär sig bäst om de får göra det med kroppen, medan andra barn hellre lyssnar eller vill se det de skall spela. Den positiva effekten är också att du utvecklar barnens förmåga till inläring genom att stärka och öppna de perceptionsvägar som är svaga. Det ger också en omedelbar helhetsupplevelse och en möjlighet att minnas musiken och färdigheterna på ett grundligt sätt. (s. 187, Camilla Jigsved i Schenck)

Camilla Jigsved i Schenck (2000) betonar alltså den positiva effekten av att använda många olika perceptionsvägar.

3.2.2 Idiomatik

Ordet idiomatik härstammar från ordet *Idiom* som innefattar språk och dialekt. Att något är idiomatiskt handlar om att något är karakteristiskt i enlighet med normerna för språket (Nationalencyklopedin, u.å). Musikalisk idiomatik handlar till stor del om instrumentet och den lämpliga musik som utövas på det (Randel, 2003). Edlund (1993) beskriver hur begreppet handlar om tonsättningens egenskaper i spelbarhetskänseende "en idiomatisk passage, givet ett visst instrument, är en passage som ligger "väl till" ur teknisk synpunkt" (s.38). Vidare hävdar Edlund att en idiomatisk passage i ett stycke skapar välbehag för både rörelsen i handen och för muskulaturen vilket skapar förutsättningar för att krävande tekniska delar blir vilsamma. Musikpassager kan vara mer eller mindre idiomatiska beroende på om musiken är grundad i en förståelse av instrumentspecifika aspekter (Berec & Huron, 2009).

Schenck (2000) menar att ett naturligt, avspänt och ergonomiskt spelsätt även påverkar vår lustfylldhet till musicerandet. Han hävdar också att “Ju bättre kvaliteten i det instrumentala spelet, desto närmare och intensivare blir den musikaliska upplevelsen och den personliga tillfredställelsen. Ju närmare och intensivare den musikaliska upplevelsen och den personliga tillfredställelsen, desto bättre blir kvaliteten i det instrumentala spelet” (Schenck, 2000, s.35).

En annan aspekt enligt Edlund (1993) är att ett idiomatiskt spelsätt ofta klingar väl. Ett välklingande stycke är väl utformat när det gäller detaljstruktur, register eller hastighet. Ett stycke som dessutom ligger väl till på instrumentet ger möjlighet till lediga, eleganta och tekniskt ostörda framträdanden. Även lyssnaren påverkas enligt Edlund (1993) “Utan att känna till orsaken till sin tillfredställelse är också lyssnarna betjänta av att musiken inte skymms undan av kantigheter i exekutionen - dålig idiomatik bör alltså även ur lyssnarperspektiv räknas som en estetisk brist” (Edlund, 1993 s.40).

Skulle vi vilja utöka vår förståelse för vad idiomatik verkligen innebär ur ett musikerperspektiv behöver vi vidga vårt sätt att se på idiomatik och förstå hur det kan yttra sig på flera sätt (Edlund, 1993). Utantillspel, långvarig övning och spelglädje är några exempel på delar inom pianospelet som gynnas av ett idiomatiskt skrivet material. Dessutom menar Edlund (1993) att idiomatisk musik med goda spelkvaliteter håller över tid. Liknelser kring begreppet Idiomatik och hur vi uppfattar saker kan vi se i Gibsons (1979/1986) begrepp *affordances* som är ett perceptionsbegrepp vi diskuterar vidare i teorikapitlet.

3.2.3 Kulturella kontexters påverkan

Bjerstedt (2014) undersöker vad *storytelling* betyder för jazz- och improvisationsmusiker och diskuterar det utifrån ett traditionsperspektiv. Bjerstedt (2014) hävdar att kulturella och historiska ramverk har en inverkan på musiken och berättandet “different cultural and historical frameworks will prompt different master narratives, different individual jazz improvisational `stories` - in one word, different music” (s.321). Bjerstedt (2014) delar in berättandeperspektivet i två olika kategorier: *tradition-authencity* och *self-authencity*, dessa dikotomier är skilda sätt att se på hur vi bemästrar berättande. *Tradition-authencity* belyser de traditioner som ligger till grund för ett uttryck – etiska, kulturella och sociohistoriska bakgrunder medan *self-authencity* belyser de personliga berättelserna. För att helt kunna bemästra en tradition behöver vi

tillägna oss traditionen, så att den blir en del av vår äkthet, vilket bör innebära mer än bara traditionsbelagda ytligheter – idiomatik, gester och fraseologier. Bjerstedt (2014) hävdar att svenska jazzpianister är mer benägna att fokusera på själväktighet än historisk äkthet, medan det i andra sammanhang, med andra pianister – kan vara tvärt om.

Liknande synsätt har Chapeleon (2008) som menar att det krävs färre reflektioner när en person är infödd i en viss tradition till skillnad från en person som försöker anpassa sig till en ny kulturell kontext - då det behövs mer reflektion.

Dahlhaus (1983) menar att ett musikverk som har ett långt efterliv kan påverkas med tiden genom att betydelsen, verkets karaktär samt konstens vidareutveckling förändras. Dessutom kan material utsättas för rekonstruktion vilket medför en risk att materialet förlorar sitt verkliga innehåll och uttryck i en ny omgivning.

4. Teori

I följande kapitel beskrivs de vetenskapsteorier som ligger till grund för examensarbetet. När forskarens uppgift är att förstå och tolka den empiri som ligger till grund för arbetet utgör teorier byggstenar för att skapa sammanhang för forskningen. Inledningsvis belyser vi begreppet *hermeneutik* och dess innebörd. Vidare beskrivs traditions-begreppet kopplat till hermeneutik. Kapitlet kommer även belysa materialitet och dess förståelse av världen genom tingen, men även som en ingång till människans olika sinnen och hur vi använder oss av dem för att förstå och uppleva världen. Hur ting uppfattas förklaras genom begreppet *affordances*, vilket presenteras och dess användning exemplifieras utifrån tidigare musikforskning. Vi kommer även presentera hur begreppet kan liknas med idiomatik. Hermeneutik, materialitet samt *affordances* är olika perspektiv inom medvetande och uppfattande. Vi ser inte att dessa teorier står i motsats till varandra, utan de belyser olika sätt att tolka och uppfatta världen.

4.1 Hermeneutik

Ordet hermeneutik innebär tolkning, förklaring och översättning. Begreppet härstammar från medeltiden, där tolkning av olika fenomen – texter, symboler, händelser – är det centrala temat (Brinkkjær & Høyen, 2021). Inom den moderna hermeneutiken rör man sig närmare författaren och intresserar sig mer för den bakomliggande strävan av en text. Detta kan ibland kallas för *inlevelseteori* – att en text kan ses som ett uttryck av författarens intentioner och ska därför läsas med det i åtanke. Författarens samtida, historiska, sociala och kulturella kontext är även det högst relevant i tolkningsprocessen (Brinkkjær & Høyen, 2021).

Den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer vrider hermeneutiken in i en mer existentiell inriktning och menar att vi inte någonsin kan betrakta världen neutralt (Brinkkjær & Høyen, 2021). Gadamer kallar det för filosofisk hermeneutik, eftersom den handlar om människans egen existens i denna värld. Gadamer menar att vi som deltagare aldrig kan vara neutrala, eftersom vi är medverkande varelser som har fördomar och förutfattade meningar. I filosofisk hermeneutik ska sanningen således förstås ur en kontext och ett resultat av en persons begränsningar för medvetandet. Brinkkjær och Høyen (2021) menar att människan tolkar världen utifrån sin egen förståelsehorisont, som rymmer

tidigare förståelse, och uppnår ny förståelse kontinuerligt som sätts in i nya sammanhang. Processen beskrivs som cirkulär och växlar mellan delförståelse och helhetsförståelse. Detta benämns som den hermeneutiska cirkeln, och är en del av hermeneutiken. Principen bygger på att vi behöver förstå delarna utifrån helheten och helheten utifrån delarna (Brinkkjær & Høyen, 2021).

Tolkning och förståelse är två centrala begrepp inom hermeneutiken, men Bruner (1996/2002) menar att begreppen skiljer sig åt. Begreppen beskrivs som två metoder som har olika roller i sökandet efter kunskap. Vidare beskrivs det förklarande perspektivet som något som belyser det nödvändiga och tillräckliga för att vi ska känna igen oss i ett mentalt tillstånd medan det tolkande perspektivet inträder efter att något har skett, är kontextberoende och härmed historiskt. Bruner (1996/2002) belyser däremot att begreppen onekligen hör ihop, eftersom den tolkande processen är kärnan i förståelsen.

4.1.1 Hermeneutik och tradition

Ljungar-Chapelon (2008) gör en koppling mellan hermeneutik och tradition och hävdar att det finns en koppling när begreppet tradition genomgår en förvandling. Han beskriver det som ett ”fenomen som *överlevt från det förgångna*, och blir *en del av det närvarande*” (s. 42).

Dahlhaus (1983) menar att tradition kan formuleras på två skilda sätt “'tradition', which can refer either to the legacy of the past that has survived unquestioned into the present or to a conscious assimilation of this legacy (s. 64). Vidare beskriver Dahlhaus (1983) att tradition ibland ses som något oföränderligt, likt en obrytbar kedja, med en omedelbar relation till det förflutna. Tradition beskrivs då som något konstant och oförstörbart - saker bara “sker” och behöver ingen vidare eftertanke. När vi plötsligt inte längre ser tradition som ett skeende som bara sker, utan ur ett mer reflekterande perspektiv, så utsätts begreppet för en omvandling och benämns istället för en restaurering. När detta sker är det mer intressant att fundera kring hur saker förs vidare, snarare än vad de faktiskt är, och förändringar får stå i centrum för reflektion istället för att gå obemärkt förbi (Dahlhaus, 1983).

Rogoff (2003) skriver om traditioner som något tätt kopplat till kulturer som påverkas av människor och samhället. Han menar att samtidigt som kulturella samhällen förändras oavbrutet förändras även människor. Dessa två parter lever i

symbios och påverkar varandra ömsesidigt vilket resulterar i att nya kulturer uppstår (Rogoff, 2003). Bruner (1996/2022) hävdar att kulturer möjliggör ett mänskligt medvetande vilket i sig hjälper oss att förstå världen. Enligt Bruners perspektiv är således lärandet och tänkandet förstått ur ett kulturellt perspektiv där medvetandet står i fokus.

4.2 Materialitet

Med tanke på att denna studie handlar om pianot och dess läromedel, och hur vi tolkar och upplever ett visst material har studien även inspirerats av materialitet, teorier som inte bara betraktar förståelse ur ett medvetet tänkande utan även som kroppslig kunskap (Brinkkjær & Høyen, 2021). Materialitet handlar om att vi uppfattar ting eller artefakter i en bred, social och kulturell aspekt där tingen inverkar på oss människor och avgör hur vi uppfattar omvärlden. Människoskapade ting beskrivs som icke neutrala och invävda i maktförhållanden eftersom de påverkar vårt sätt att vara och i sin tur vårt sätt att se på världen i en bestämd kulturell och social förståelse. Materialitetsforskningen intresserar sig även hur det sociala rummet, det vill säga atmosfären, påverkar människan (Brinkkjær & Høyen, 2021).

4.2.1 Affordance

Ett sätt att uppfatta dessa ting kan beskrivas med begreppet *affordances*, vilket introducerades av Gibson (1979/1986) som är en förståelse av perception. *Affordance* kan jämföras med ordet *Afford* som betyder erbjuda (Nationalencyklopedin, u.å), och kan förklaras med hur vi ser och upplever ett objekts olika möjligheter, och inte egenskaper, och därmed bjuds in till en utföra en viss handling (Gibson, 1979/1986).

Gibson (1979/1986) beskriver begreppet *affordances*:

An affordance cuts across the dichotomy of subjective-objective and helps us to understand its inadequacy. It is equally a fact of the environment and a fact of behavior. It is both physical and psychical, yet neither. An affordance points both ways, to the environment and to the observer. (s. 129)

Sammantaget kan *affordance* förstås med de möjligheter ett objekt bjuder in till, i förhållande till dess omgivning. Att miljön ständigt har inflytande i vår studie råder det

inga tvivel om, dock ska det betonas att brännpunkten ligger i uppfattningen av objektet och vad det bjuder in till, i vårt fall – musikinstrumentet och läromedlet.

4.2.2 Affordance i musikalisk kontext

I boken *Ways of listening* utforskar Clarke (2005) auditiv perception i förhållande till Gibsons tankar kring affordance. Clarke (2005) understryker att affordances inte bara handlar om perception som entydig och uppenbar, utan kan ge upphov till olika perceptuella upplevelser beroende på kapaciteten och behovet hos den som möter affordances. Uppfattaren och miljön utgör med andra ord en komplett relation mellan perception och handling. Clarke är intresserad av hur musik ”afford” mening för lyssnaren. Samtidigt belyser Clarke (2005) kopplingen mellan musik och affordance där musik kan till exempel generera olika handlingar, som känslomässig respons, dans, fotstamp etc. Däremot menar han att i vissa traditioner, till exempel västerländsk konstmusik, har musiklyssnande blivit skild från den uppenbara handlingen.

DeNora (2000) använder sig av affordances då hon undersöker musikens flera olika funktioner i det vardagliga livet. Hon menar att musiken är en resurs som erbjuder affordances som “moods, messages, energy levels, situations” (s. 43–44). Ett annat sätt än DeNoras (2000) mer generella och övergripande bild av affordances är att använda sig av begreppet kring materialitet och faktiska ting. Tullberg (2021) definierar affordance som “perceived opportunities for actions arising from the sensorimotor relationship of the interaction with the instrument, as these unfold in the flow of musical practice” (s.11), i sin avhandling där han utforskar relationen mellan musikern och instrumentet. Även Östersjö (2008) utforskar interaktionen mellan instrumentet och musikern och undersöker hur olika stämningar på gitarr erbjuder musikaliska möjligheter inom improvisation. Östersjö redogör för en tät koppling mellan perception och handling där det i detta fall beror lika mycket på individen samt stämningen av instrumentet. Dessa exempel är olika sätt hur forskare tidigare använt affordance inom musikforskning. I vår studie rör vi oss i mellanrummet mellan alla dessa olika sätt men likt Tullberg intresserar vi oss främst av vad instrumentet bjuder in till, men också hur det kan ta till uttryck i ett läromedel.

Clarke (2005) understryker även att både människor och miljöer är ömsesidigt beroende av varandra, där båda parter inte bara ändras konstant på grund av evolutionen, utan även ändras och anpassar sig utefter den miljö människan skapar. Vidare menar Clarke (2005) att människan skapar miljön utefter sina egna behov och

anpassar sig efter den nya miljön. Människan har exempelvis, utifrån naturliga möjligheter, skapat musik genom att tillverkat musikaliska verktyg och anpassat sig själva samt förbättrat dessa artefakter. Några exempel på detta är uråldriga instrument till notationssystem, synthesizers och så småningom digitala musiklyssnarverktyg som beskrivs som bidragande till att upprätthålla musikaliska beteenden och utveckla nya beteenden (Clarke, 2005).

4.2.3 Idiomatik och affordance

Vi kan se likheter i litteraturkapitlets beskrivning av musikalisk idiomatik och det Gibson (1979/1986) beskriver med begreppet affordances. Båda begreppen belyser de handlingsmöjligheter och perceptionsvägar om vad ett objekt bjuder in till. Berec och Huron (2009) tar upp den välkända trumpetpassagen i låten *Sleigh ride* av Leroy Anderson som exempel. I slutet av låten imiterar trumpeteten ljudet av en gnäggande häst - ett ljud endast en trumpet kan utföra, vilket vi kan anse vara idiomatiskt för trumpeteten. Genom att använda Gibsons begrepp *affordance* kan vi förklara det som att trumpeteten bjuder in till möjligheten att skapa ett ljud som låter som en gnäggande häst. Vissa idiomatiska egenskaper kan liknas på flera olika instrument, men vissa musikaliska passager är mer lämpade för ett visst instrument, vilket inte alltid är enkelt att identifiera (Huron & Burec, 2009).

5. Metod

I följande kapitel presenteras studiens metod. I metodologiska överväganden redogör vi för vilken forskningsmetod vi valt – kvalitativ forskningsmetod. Sedan redovisas metoden för datainsamlingen - intervjustudie. Efter det presenteras intervjustudiens design och hur vi analyserat empirin. Slutligen redogörs det för resultatens tillförlitlighet och de etiska överväganden som gjorts.

5.1 Metodologiska överväganden

Inför denna studie har vi valt att arbeta med kvalitativ forskningsmetod. Eftersom arbetets syfte fokuserar kring lärares *erfarenheter* och *upplevelser* är intervjumetoden central för projektet, eftersom den bjuder in informanterna till att sätta ord på deras erfarenheter samt tydliggör vad som fungerar och inte (Bryman, 2018). I ett tidigt skede föreslogs även enkät som en metod för att få en helhetsbild på vad pianopedagoger tycker och tänker kring arbetets syfte. Eftersom vi var mer nyfikna på resonemang och de djupgående tankarna hos informanterna utelämnades denna metod. Bryman (2018) menar att kvalitativ intervju är att föredra om det finns ett intresse kring informanternas resonemang och tidigare erfarenheter. Valet av metod hör även tätt ihop med den hermeneutiska vetenskapsteorin eftersom både kvalitativ intervju och hermeneutik är tätt sammankopplat med människors erfarenheter och upplevelser (Brinkkjær & Høyen 2013).

5.2 Kvalitativ metod

Kvalitativ forskning är av intresse när forskningens tyngdpunkt läggs vid individernas uppfattning och det uttryck de ger för sin verklighet i ett socialt perspektiv (Bryman, 2018). En kvalitativ studie inriktar sig främst på valen av ord framför siffror och kvantitativ faktainsamling (Bryman, 2018). I kvalitativ forskning är forskningsintervjun en förekommande metod eftersom den söker kvalitativ kunskap i vardaglighet. Målet med intervjun blir således att erhålla beskrivningar från informanternas livssituation och den värld dem befinner sig i (Kvale & Brinkmann, 2014).

5.3 Kvalitativ intervju

Att låta intervjun röra sig i olika riktningar kan generera kunskap om vad informanten upplever viktigt och relevant, vilket är önskvärt i en kvalitativ intervju. Som en uppföljning på vad informanten svarat kan forskningsfrågorna omformuleras eller nya forskningsfrågor tillkomma (Bryman, 2018). I sammanhang där det finns flera möjliga sätt att svara eller där det inte finns några klara svarsalternativ är kvalitativa intervjuer att föredra (Andersen & Schwencke, 2011). Den flexibilitet som finns i den kvalitativa intervjun ser vi som användbar i vårt arbete och enligt Bryman (2018) finns det två huvudsakliga typer av kvalitativa intervjuer, den ostrukturerade och den semistrukturerade. I en semistrukturerad intervju använder forskaren en lista för att få en överblick av vilka specifika teman som ska beröras till skillnad från den ostrukturerade där forskaren använder temaområden som informanten får svara och associera fritt kring (Bryman, 2018). Vi har valt att använda oss av den semistrukturerade intervjun. Att arbeta med specifika teman skapar en viss struktur men inbjuder även intervjupersonen till stor frihet i att svara hur den vill vilket är en utgångspunkt vi vill ha i samtalet.

Genom stor frihet under intervjun ges det möjlighet att kunna ställa nya uppföljande frågor, och låta samtalet röra sig till de områden som känns relevanta och viktiga samtidigt som vi behåller strukturen för att få relevanta svar inom ämnesområdet och därmed kunna besvara studiens frågeställningar.

5.4 Design av studien

I följande kapitel presenteras intervjustudiens urval, intervjustudiens informanter, datainsamling, tolkning av analys, resultatets tillförlitlighet samt etiska frågor.

5.4.1 Intervjustudiens urval

Inför intervjuprocessen gjordes ett urval av informanter som ansågs relevanta för studien. Ett målinriktat urval är att rekommendera när forskaren försöker hitta överensstämmelse mellan forskningsfrågor och urval (Bryman, 2018). För att tydliggöra vilka som skulle tillfrågas ställde vi följande krav på informanterna: De ska bedriva individuell pianoundervisning samt ska ha skapat eget material. Urvalet blev således en sammanvävning av egna kontakter som vi anser har en god

kompetens inom området. Urvalet påverkades även av var informanterna befann sig geografiskt, eftersom det fanns ett behov från oss att de skulle befinna sig inom ett rimligt avstånd. Alla informanter har en koppling till en och samma musikhögskola.

Mängden informanter är svårt att avgöra eftersom det teoretiska övervägandet styr urvalet. En tumregel kan dock vara att desto större arbete och omfattning, desto fler intervjuer (Bryman, 2018). Utifrån detta avgränsades studien till fyra intervjuer. Vi valde informanter som arbetar inom olika skolformer och åldrar för att få olika perspektiv men avgränsade studien till kulturskola, gymnasium samt musikhögskola. Vi valde informanter med varierade åldrar för en bredd av traditioner och generationer och olika lång erfarenhet av läraryrket.

5.4.2 Intervjustudiens informanter

Informant 1

48-årig piano- och ensemblelärare på en musikhögskola och undervisar pianister i både huvudinstrument, biinstrument och PIK-instrument. Informanten har en instrumental och ensembleutbildning (IE) med inriktning och frilansar även som musiker.

Informant 2

30 årig nyutbildad pianolärare som arbetar på Estetiska gymnasieprogrammet samt inom kulturskolan. Informanten har utbildats inom ämneslärarutbildningen på en musikhögskola i Sverige.

Informant 3

39 år och undervisar som pianolärare på kulturskolan och som metodiklärare på en musikhögskola. Informanten är utbildad musiklärare på instrumental och ensembleutbildning (IE) på en svensk musikhögskola.

Informant 4

40 årig gehör- och ensemblelärare på en musikhögskola samt gymnasielärare på Estetiska programmet i piano, ensemble och gehörs och musikleära. Informanten har en instrumental och ensembleutbildning (IE) och frilansar även som musiker.

5.4.3 Datainsamling

Samtliga fyra intervjuer har skett genom fysiskt möte i informantens undervisningslokal eller på annan plats där informanten haft tillgång till sitt undervisningsmaterial.

Intervjuerna har spelats in och filmats med hjälp av mobiltelefon. Inför intervjun fick alla informanter fylla i en samtyckesblankett (Se bilaga 1) samt ta del av samma skriftliga presentation av studien. Samtliga informanter fick i uppgift att förbereda material inför intervjun som de tycker bra eller mindre bra om. Intervjuerna sträckte sig mellan 30 och 60 minuter och till intervjun användes en intervjuguide (Se bilaga 2) som utgångspunkt, men det kunde tillkomma frågor beroende på var intervjun begav sig. Intervjun delades upp i tre delar, där den första handlade om uppdraget som pianopedagog, den andra om undervisningsmaterial och den tredje om eget skapande av undervisningsmaterial där intervjufrågorna formades i syfte för att kunna besvara forskningsfrågorna.

De två inledande frågorna löd: ”Hur ser du på ditt uppdrag som pianopedagog?” och ”Var ligger din tyngdpunkt i din undervisning?” och följdes av frågor som ”vad kännetecknar ett bra/mindre bra undervisningsmaterial enligt dig?” och ”varför skapar du eget undervisningsmaterial?”

5.4.4 Tolkning av analys

Alla ljudfiler och filmer överfördes till det nätbaserade programmet One-drive och därefter transkriberades intervjuerna till en text. Intervjuerna skrevs sedan ut och den kvalitativa datan färgkodades och analyserades utifrån tematisk analys, som innebär att identifiera teman och subteman (Bryman, 2018). Teman som identifierades var flöde, progression, nivåanpassning, motivation, pianistik, layout samt tradition. Under denna process skrev vi också ner specifika tankar i dokumentet som uppkom under analysarbetet. Efter det strukturerades resultatkapitlet utifrån den tematiska analysen, där vi jämförde informanternas ord med varandra för att lättare få syn på likheter och skillnader. Onödiga ord som upprepas har tagits bort och ordföljden har i något enstaka fall ändrats varsamt för lättare förståelse av meningens innebörd för läsaren.

Studien har till viss del inspirerats av hermeneutiken på så sätt att tolkning och förståelse har stått i centrum. Tolkning av informanternas ord och tankar i relation till den tradition de verkar i, tolkning av informanternas erfarenheter och tankar samt tolkande analysarbete som mynnats ut i egna reflektioner. Eftersom vi vill undersöka

informanternas tankar kring deras uppdrag som musiklärare samt bakgrund till eget skapande så är hermenutiken att föredra i tolkningen. I tolkningsarbetet har vi försökt utöka vår förståelse med hjälp av den hermeneutiska cirkeln. Med cirkeln som kompass har vi försökt hitta meningen i textens enskilda delar, vilket sedan resulterat i en helhetsförståelse. Dessa två delar har varit ständigt cirkulerande under processen vilket medfört att tolkningen och förståelsen varit ständigt föränderlig och levande.

I analysen har vi med hjälp av Gibsons (1979/1986) affordancesbegrepp försökt få en djupare förståelse för perceptionen. Vad bjuder pianot och materialet in till? Vad sker mellan elev och miljön? Avslutningsvis har vår förståelse färgats av Clarkes (2005) syn - att miljöer och människor är beroende av varandra, påverkar varandra och ändras konstant. Detta synsätt har öppnat våra ögon för mer än materiella ting, där situationen i sig självt har tagits i beaktning och tolkats.

5.4.5 Resultatets tillförlitlighet

Tillförlitlighet i kvalitativ forskning granskas enligt Bryman (2018) utefter fyra delkriterier: Trovärdighet, överförbarhet, pålitlighet samt en möjlighet att styrka och konfirmera. Trovärdigheten i resultatet kan styrkas genom respondentvalidering - att följa de riktlinjer som finns och att resultatet rapporteras till de personer som intervjuats, för att bekräfta att forskaren uppfattat dem korrekt. Överförbarhet handlar om djup och inte bredd i kvalitativ forskning där en tät beskrivning eftersträvas och läsaren således kan avgöra hur pass överförbara resultaten är till en annan miljö. Att anamma ett granskande synsätt samt redogöra för studiens samtliga delar beskrivs som pålitlighet. Bryman (2018) konstaterar däremot att det inte går att få fullständig objektivitet i samhällelig forskning, vilket för oss in på det sista delkriteriet: möjlighet att styrka och konfirmera, som handlar om att agera i god tro som forskare. Det ska således vara uppenbart att forskarna inte påverkat resultatet med personliga värderingar eller slutsatserna från en undersökning (Bryman, 2018).

Studien har inte använt sig av respondentvalidering eftersom resultatet varit under konstant förnyelse, vilket medfört att vi inte har hunnit med att låta informanterna godkänna resultatet med tanke på de deadlines som funnits. Överförbarheten har granskats genom att resultatet varsamt behandlats utan större ändring av citat och ordval. Något som ska nämnas är att samtliga informanter har bakgrund från samma musikhögskola i Sverige, vilket ger en smal och begränsad bild. Å andra sidan är inte

målet med studien att dra generella slutsatser gällande läromedel, utan avgränsa till fyra pedagogers erfarenheter och åsikter. Studiens pålitlighet har hanterats genom att redogöra för processen utförligt i metodkapitlet. Dessutom har vi som forskare varit noggranna med att agera i god tro och därmed strävat efter att inte låta våra egna värderingar påverka resultatet.

5.4.6 Etiska frågor

Studien har genomförts i enighet med de råd som Vetenskapsrådet (2017) uppger i deras rapport *god forskningsed*. Forskning där människor deltar ska godkännas genom ett samtycke som ska vara formulerat på ett språk som ska vara lättförståeligt för de som ska delta och framföras både muntligt och skriftligt. Personerna som deltar i forskningen ska bli informerade om forskningens syfte, vilken metod som kommer att användas, vem som forskar, att det är ett fritt deltagande och att personen i fråga när som helst kan avbryta sin medverkan i forskningsprojektet. Informanterna i studien fick en skriftlig samtyckesblankett (Se bilaga 1) att skriva på innan intervjun ägde rum.

Bryman (2018) menar att det är forskarens ansvar att informera om undersökningen:

Forskaren ska informera berörda personer om den aktuella undersökningens syfte. Det innebär bland annat att försökspersonerna ska veta att deras deltagande är frivilligt och de har rätt att hoppa av om de så önskar, utan att behöva ange skäl för detta. De ska dessutom få reda på vilka moment som ingår i undersökningen. (s.170)

Informanterna har enligt ovanstående citat fått information vad frivilligt deltagande innebär samt har fått information om att de skrivs som anonyma i texten.

6. Resultat

I resultatkapitlet följer en genomgång av empirin i studien som baseras på fyra intervjuer. Inledningsvis i rubrikerna *Uppdrag som musiklärare* samt *Tradition i undervisning* besvaras forskningsfrågan “Vad vill pianolärare uppnå med det material de använder i sin undervisning”. En annan forskningsfråga lyder: “Vad anser pianolärare kännetecknar ett bra läromedel” och lyfts i rubriken *Material skrivet för instrumentet* och även i samtliga rubriker i resultatkapitlet. Avslutningsvis undersöker vi “vilka parametrar som är viktiga att ha i åtanke vid skapande och val av material” i rubrikerna *Motivation* och *Layout i notbilden*.

6.1 Uppdrag som musiklärare

Här presenteras de tankar som informanterna angivit i reflektionen kring deras uppdrag som lärare. I första hand tas kärleken och glädjen till musik upp som en viktig del i uppdraget, men även relation och motivation. Fortsättningsvis belyses deras strävan för att kunna spela med ett flöde på instrumentet.

6.1.1 Förmedla en kärlek till musik

När informanterna fick frågan om deras uppdrag som lärare fanns det tydliga likheter i vad de tyckte var viktigast. Att förmedla en kärlek till musik och att eleverna ska ha en glädje av det förekom hos samtliga informanter. De vill att eleverna ska känna att det är lustfyllt att spela musik, att det ska vara roligt att lära sig och att de ska förstå att utveckling skapar förutsättningar för det. Informant 3 beskriver det med orden: “I grunden är det att möta varje elev som en unik person och att få dem att blomma ut och upptäcka musikens kraft” (Informant 3).

Flera informanter påpekar att det specifika lärandet egentligen är sekundärt i det breda perspektivet och att tyngdpunkten i första hand ligger i det relationella, eleven ska tycka om att komma till sin pianolektion och uppleva ett förtroende för läraren. I relationen är det viktigt att förstå elevens styrkor och svagheter för att skapa förutsättningar för dem att lyckas. Utöver det menar Informant 3 att mötet mellan människor innehåller flera dimensioner, men att målet med undervisningen alltid är att eleven ska känna sig välkommen “så mitt stora mål är dels att fånga upp vem är den här

eleven, vad tycker de är roligt, var kan jag boosta dom så mycket, vad kan vi spela för material, vad kan vi jobba med för att det ska bli lustfyllt.” (Informant 3).

I diskussionen kring uppdraget tas begreppet nivåanpassning upp flertalet gånger. För att skapa förutsättningar för att få dem att lyckas behöver vi granska elevernas nivå och därefter hitta material som passar eleven. Informant 1 reflekterar hur ramar och regler kan påverka hur vi når fram till våra elever:

För även om det står någonting i kursplanerna, och jag bara tittar på det och skjuter högt över huvudet på den stackars studenten hela tiden så lär de sig ingenting, därför att börja på en för hög nivå bara för att det står det i orden, det får varken studenten eller jag ut något av. (Informant 1)

Informantens reflektion ovan beskriver konsekvensen om nivån är för hög.

Avslutningsvis sammanfattar Informant 3 sin tyngdpunkt i undervisningen, ett citat som kan relateras till övriga informanternas beskrivning av samma tema: “Så min tyngdpunkt ligger helt klart på att skapa relation, motivation och ett lustfyllt förhållningssätt till musik och piano” (Informant 3).

6.1.2 Musikaliskt flöde i pianospel

Att spela med ett bra flöde är begrepp som användes flitigt i intervjuerna. Ett stående tema är att alla informanter vill att deras elever ska känna att det blir musik så snabbt som möjligt och att spela med ett flöde på pianot. I flera exempel påpekas vikten av att inte fastna vid toner eller felaktigheter, utan att fokus bör ligga vid att kunna få ett flöde i sitt musicerande: “Det har handlat mycket om att få ett flöde i musiken, att spela i tempo, inte nödvändigtvis få med alla toner, men att hålla tempot, på att hålla ihop det och spela tillsammans” (Informant 4).

Informant 1 skapar material i form av enkla fina låtar för att få upp flödet och menar att sina elever tycker det är roligt att spela eftersom det låter svängigt. För att skapa förutsättningar för ett bra flöde i sitt spel behövs en bra grundteknik och ett avslappnande spelsätt, menar Informant 3. Informanterna nämner flöde som en viktig parameter i deras undervisning som är något de eftersträvar att lära ut och värdesätter i valet av material. Informant 1 nämner även att ett musikaliskt flöde eftersträvas från eleverna eftersom de upplever en lustfylldhet när de lyckas med det. Informant 3 menar

att eleven måste få spela musik där eleven upplever det här flödet att det är på rätt nivå, att man klarar det” och vill att de egna pianoeleverna ska få uppleva det tidigt. Även Informant 1 benämner flöde som eftersträvas hos elever, oavsett nivå. Exemplet nedan är ett utdrag ur de fyra första takterna ur låten Mercy, Mercy, Mercy – Joe Zawinul. Enligt Informant 2 är det ett stycke som det snabbt blir musik av eftersom den är lätt att loopa och improvisera över.



Fig. 1: Mercy Mercy Mercy. Joe Zawinul. Plank av: Richard Gussing. Använd med tillåtelse.

6.2 Tradition i undervisning

Först presenteras de faktorer som inspirerar till eget skapande av pianomaterial. Vidare redogörs informanternas passion för olika genrer och pianotraditioner samt hur det påverkar dem i deras skapande och undervisning.

6.2.1 Faktorer för eget skapande

I svaren kring frågan om eget skapande av undervisningsmaterial framhövdes problematiken med sökandet av ett specialiserat material som en faktor till det egna skapandet. Informanterna lyfter fram att det är mer effektivt att skriva ned på egen hand eftersom det är tidskrävande att hitta det som eftersträvas i undervisningsböcker, men att grundidén till det egenskrivna materialet kan komma från ett befintligt material. Samtliga informanter menar också att de skapar material för sådana låtar, tekniska övningar och arrangemang som de inte hittar i böcker eller finns tillräckligt ingående eller sammanfattande om. Att det ska vara skräddarsytt för den specifika eleven och den specifika situationen beskrivs också som en viktig faktor. Informanterna menar att en bok oftast inte täcker in allt som önskas, och därför behöver materialet i viss mån

kompletteras med egna övningar eller stycken. Informant 1 ställer sig frågan: ”Finns det verkligen en bok som jag tar och gör exakt vad det står?” och svarar ”jag tror inte det” (Informant 1). Glädjen för eget skapande lyfts också fram som en viktig faktor. Ett material man själv skapat är förenligt med att man tilltalas av det som skapats och medför därför en känsla och äkthet och trovärdighet, Informant 4 beskriver det som att “man äger undervisningen”.

6.2.2 Passion för pianotraditioner

Informant 4 beskriver att improvisationen och jazzspråket och dess tradition blir viktigare i undervisningen desto äldre eleverna blir. Att eleverna ska ha en genrebredd och att de ska ha en improvisationsvana är teman som prioriteras i informantens undervisning. Informanternas bakgrund och den tradition de verkat i påverkar valet av material i deras undervisning. Informant 3 menar att mycket handlar om att spela det där läraren själv utstrålar passion, och att mycket rör uppgiften att hitta ett material som är lustfyllt för en själv, för eleven och som håller över tid. I det arbetet spelar det ingen roll om det är Bach, jazz-standars eller annan klassisk musik, så länge de har med de viktiga beståndsdelarna, menar Informant 3. Informant 3 påpekar att dennes bakgrund är grundad i den klassiska traditionen, vilket är en genre som informanten älskar att spela med sina elever. Traditionen speglas även i informantens undervisningsrum där det uppenbarar sig i klassiska kompositörer på väggarna och kuddar med tryckta porträtt på Mozart och Bach.

Informant 4 beskriver hur dennes undervisning har formats av jazzmusiken och att den genren bidrar till en värdefull undervisning för informanten. Informanten beskriver att jazzgenren till en början kan vara svår att tillägna sig, och att det då är viktigt att presentera jazzmusik som är lätt att till sig och som har ett igenkännande sound. Metoden grundar sig i informantens egna erfarenheter av att lära sig att lyssna på jazz. Informant 4 berättar om sin egen ingång till jazzen:

Det fanns låtar jag nästan i alla fall kunde spela och det lät som det gjorde på skivan liksom. Så för mig var det en jätteingång till improvisationen och till jazzen. Plus att det var ett tonspråk som var lite nordiskt eller så där och det var ganska rena treklanger. (Informant 4)

I citatet beskriver Informant 4 hur den nordiska jazzen influerade informantens eget intresse för genren från början. Informanten beskriver vidare hur detta ligger till grund för sin egen pianobok, som bygger på stycken från nordiska kompositörer och det soundet som musiken förmedlar. Utöver att boken grundar sig i låtar som informanten uppskattar så finns det även en vision eller mission, som informanten uttrycker det - att sprida kunskap om nordiska pianister. Att skapa material som grundar sig i sin egen tradition är något vi kan utläsa även hos Informant 1 som har sin tradition i pop/rocken och som arbetar mycket med kompfigurer i sitt skapande. Informant 1 hävdar att det finns för få bra böcker för kompfigurer därför får informanten utgå från sig själv och skapa material som utgår från det egna pianospelet.

6.3 Ett bra pianomaterial

Här introduceras begreppet *pianistiskt* som ett sätt att förklara ett material som är medvetet skrivet och skapat för pianot.

6.3.1 Läromedel som är pianistiskt

Samtliga informanter berörde att ett bra pianomaterial behöver vara genomarbetat och skrivet på ett trovärdigt sätt för instrumentet. Informant 3 beskriver det så här:

Jag tänker att det är skrivet för instrumentet piano, därför att det märker man ganska snabbt. Ibland kan ju saker låta väldigt enkelt på ett annat instrument och så ska man översätta det till piano och så ligger det inte bra. Så för det första så ska det kännas pianistiskt på något sätt. (Informant 3)

Informant 3 introducerar begreppet pianistiskt i exemplet ovan vilket är ett begrepp flera informanter använder sig av i deras sätt att förklara ett bra skrivet pianomaterial. Innebörden av begreppet verkar ha flera dimensioner och förklaras på olika sätt av informanterna. Informant 3 menar att ett pianistiskt material har nära koppling till hur ett material upplevs och ska gärna låta svårare än vad det är. Om materialet istället skulle vara tekniskt svårt och omusikaliskt benämns det som opianistiskt. Vidare beskrivs det att ett bra skrivet material utnyttjar hela pianots register, både ljust och mörkt, och att pianots olika typer av artikulation utforskas. Ett exempel som tas upp är låten *The Tempest* av N. Faber. I bilden nedan ser vi de fyra första takterna av stycket.



Fig. 2. The tempest. Piano adventures: Performance book – level 3b. N. Faber. Faber piano adventures.

Informant 3 menar att stycket har flera parametrar som gör att det känns pianistiskt: Kompositionen spelas med ett stort register, den behandlar pianoteknik på olika sätt, den visar på variationer av artikulation, den bygger på mönster och är därför lätt att memorera och den låter mycket mer avancerad än vad den är. Vi kan se att det finns tydliga teman kring hur pianoteknik är tätt sammankopplat med det pianistiska spelet, Informant 1 menar även att fingersättning är en del av detta. Informant 1 hävdar att det oftast är enkelt att urskilja om ett material är skrivet av en pianist och hävdar att kunskap i ämnet är av största vikt om någon ska skriva en bok. Vidare beskriver Informant 1 att ett pianistiskt material kan urskiljas i detaljerna, eftersom det är de som skapar en pianistisk prägel i musiken som gör att det låter bra, vilket i sig skapar förutsättningar för det lustfyllda spelet. Informant 1 uppger sig sett flera konstruktioner i böcker där man tydligt kan se att det inte är pianistiskt skrivet: “De gör pianoarr på poplåtar som är jättekonstiga, med vänsterhandsfigurer och konstiga rytmer som inte är tagna ur någonting mer än... jag vet faktiskt inte hur man tänkt” (Informant 1). Liknande upplevelser delar Informant 2 som lyfter ett exempel på ett mindre bra material ur en vanligt förekommande nybörjarbok för piano.

Den här tändas tusen juleljus, den tycker jag inte alls om. Vänsterhandstämman tycker jag låter helt vansinnig, alltså för att få det att kännas som ett C så spelar man tonen Bb, och det tycker jag låter lustigt. Man hade aldrig spelat så på riktigt. (Informant 2)

Informant 2 beskriver vänsterhandsstämman som ickepianistisk och verklighetsfrånvärd. Ett genomgående tema från sammanställningen av empirin är att informanterna själva går in och ändrar i stycken för att göra det mer anpassat för den undervisningen som de bedriver. Exempel på ändringar kan vara ackordsläggningar eller några takter som inte tilltalar informanten “Är det någon läggning på några ackord eller några takter som bara nej, det där gillar inte jag. Då skriver jag om och sparar allt annat, fast ändrar lite bara” (Informant 4).

Att gå in och ändra i ett stycke är något som även Informant 1 regelbundet gör, därför att materialet då blir personligt och detaljerna blir specifika för den eleven som undervisas. Dessutom påstår några av informanterna att de inte bara skraddarsyr material utefter individ utan även att lektionssituationen förändras beroende på vem som undervisas då de anpassar sin undervisning utefter elev. Informant 4 menar att det kan bero på aspekter som ålder, intresse och var eleven befinner sig i sin utveckling. Avslutningsvis menar samma informant att ett användbart material är ett bra material “jag har nog alltid använt väldigt många olika material, så att säga, så i viss mån skulle man kunna säga att ett bra material är ett material som jag har användning för” (Informant 4).

6.4 Motivation

Här presenteras motivationsfaktorn och hur den har inverkan på både eleven och läraren. Igenkänningsfaktorn för eleven beskrivs som en viktig faktor samt att hitta en bra balans i svårighetsgraden.

6.4.1 Elevens och lärarens motivation

Vid sammanställningen av intervjuerna visade det sig att det motivationen var av högsta prioritet hos informanterna, både för eleven och för läraren. Informant 1 menar att det måste vara roligt för en själv vilket även är en avgörande faktor till att informanten skapar eget material i pianoundervisning:

För att jag ska trivas att undervisa så måste jag hålla på med låtar som jag tycker om, annars blir det inte äkta på något vis. Därför blir det mycket att jag gör eget material. Jag gör egna kompstrukturer där jag utgår från mig själv, för jag kan inte tänka: hur gör någon annan? (Informant 1)

Informant 1 utgår från sig själv i skapandet av material. Informant 4 berör samma ämne och menar att det är enklare att stå upp för sitt material om man är förtrolig med det och har skapat det själv. Informant 3 talar i liknande termer kring vikten av en egen glädje i undervisningen och menar att ett sämre material, som läraren inte inspireras av, påverkar undervisningen eftersom utstrålningen kan bli negativ. Däremot kan ett meningsfullt material för läraren bli ett meningsfullt för eleven tror Informant 3. Informant 1 tror att motivationen hör ihop med att stycket klingar väl.

6.4.2 Igenkänningsfaktorn viktig för motivationen

Vad som är motiverande för elever beskrivs på olika sätt och av olika anledningar av informanterna men är ett begrepp som genomsyrar alla intervjuer. Att spela ett stycke med hög igenkänningsfaktor är något samtliga informanter beskriver som lustfyllt och motiverande. Informant 2 diskuterar sina erfarenheter när elever haft en relation till stycket vilket i sin tur påverkat deras motivation till att spela. Informant 4 beskriver hur låtvalen blir viktigare och att motivationen påverkas av igenkänningsfaktorn. Vidare berättar informanten om sin elev som var malmösupporter och därmed fick Malmöhymnen i läxa, vilket medförde att eleven övade som aldrig förr. Informant 3 talar om att vi har olika förväntningar och att det viktigt att ta elevernas musikaliska värld på allvar ”Jag tänker också med material att man måste vara lyhörd och ta deras önskemål och musikaliska värld på allvar om jag vill att de ska ta in det som jag presenterar. Att man har samma förväntningar” (Informant 3). Dock påpekar informanten att det i vissa fall kan vara tvärtom och att det istället kan få motsatt effekt för motivationen, eftersom låtvalen inte alltid passar för pianospel. Samtidigt påstår Informant 2 att det är svårt att veta vad som försiggår i huvudet på eleverna och huruvida de tycker om ett material eller inte.

6.4.3 Balans i nivåanpassning

Att arbeta med stycken som har god nivåanpassning och progression nämns också som en faktor till motivation. Informant 1 reflekterar kring svårigheten med att hitta en

balans i att det ska vara utmanande men inte för svårt och inte heller för lätt. “Jag har själv gjort missen att skjuta högt över huvudet på folk och då tappar man dom va” (Informant 1) och berättar vidare om målet att försöka möta eleverna på rätt nivå där eleven har möjlighet att göra framsteg. Informant 4 menar att vissa pianoskolor och pianoläromedel har en alldeles för hög progressionskurva vilket missgynnar eleven och anses därför vara ett dåligt material. Vikten av att inneha en lagom progressionskurva beskrivs som eftersträvansvärt i pianoböcker och material enligt informanten. I beskrivningen benämns begreppet *tema* flertalet gånger som en del av progression. Finns det förutsättningar i materialet för att se tydliga teman gynnar det progressionen och eleven kan således spela något som kan uppfattas som avancerat fastän det egentligen är relativt enkelt. Nedan ser vi hur Informant 1 använder sig av progression som en metod för att ta sig an ett avancerat shuffleblueskomp.

AVANÇERAT SHUFFLEBLUESKOMP G-dur

ÖVNING ①

led och le är samma sak fast förstås
nu hita svängyt i kompet

Fig. 3: Avancerat shuffleblueskomp. [Informant 1]. Använd med tillåtelse.

I exemplet finns en tydlighet kring de olika stadierna med hjälp av de olika momenten: 1b, 1c 1d och 1e. Vi ser en tydlig progression i noten, först avskalad för att sedan bli mer avancerad.

6.5 Layout i notbilden

Nedan diskuteras den visuella aspekten av ett material. Först belyses betydelsen av tydlighet och lagom med information i en notbild. Här tas det även upp att det kan vara positivt med en notbild som inte är allt för perfekt. Avslutningsvis får vi ta del av ett exempel från en informant som medvetet arbetat med layout i sitt eget material.

6.5.1 Tydlighet och lagom med information

En not- eller ett materials visuella aspekt, vilket benämns som layout, är något alla informanter beskriver som viktigt men på skilda sätt. Informant 3 hävdar att notbilden och den visuella aspekten är av stor betydelse om det är så att det förväntas att eleven ska titta på noten. Ännu en gång diskuteras stycket *The Tempest*, (se bild under rubrik nr 1) men denna gång med utgångspunkt i det visuella. Informant 3 menar att stycket inte är helt fördelaktigt ur ett visuellt perspektiv eftersom notbilden kan upplevas som rörig vid en första anblick. Vill vi att eleven ska kunna spela efter en notbild på egen hand så är det fördelaktigt om det är färre informationer i notbilden. I andra hand är det mängden av information som gör stycket komplett, så stycket kan ses ur olika perspektiv, menar informanten. Generellt sett är det bättre ju större och tydligare notbilden är för eleven. Att ha en bild med som illustrerar bilden eller stycket kan vara ett trevligt inslag, framför allt i barnböcker, menar Informant 2. Informant 2 beskriver hur det fungerat som bäst när materialet har skrivits ned för hand under själva lektionstillfället, eftersom eleven själv då kan sitta med och uppleva vad som är viktigt.

Men jag kan tycka att, det har fungerat nästan som bäst när jag skrivit saker för hand och suttit med eleven och skrivit, tex som när vi skulle spela avengers-låten. Då skrev jag ned på noten för hand, och så satt eleven med och då fick eleven liksom uppleva vad som var viktigt liksom. Och berätta det hela händelseförloppet och såhär, och någonstans så kan jag känna som att eleven lärde sig snabbare att liksom spela än när den fick liksom en hel låt framför sig för det blev liksom för mycket. (Informant 2)

Informant 2 lyfter i exemplet att det kan finnas en tanke med att eleven sitter med när en låt plankas, eftersom eleven då får en djupare förståelse för händelseförloppet. Vidare lyfter informanten också fram vikten av tydlighet i en notbild och att inte ha för mycket information:

Det är väl någonting som jag tror kan vara ganska viktigt att inte få för mycket saker liksom, att det både står ett ackord som kanske liksom inte stämmer överens med det som faktiskt står noterat för både höger och vänsterhand, samtidigt som det är en sångmelodi där uppe. (Informant 2)

Samtidigt anser Informant 2 att det kan vara nyttigt för eleven att kunna läsa av en notbild som inte alltid är perfekt och menar att mycket musik kommer från sammanhang där noterna ser olika ut (till exempel psalmer, real books), där eleven behöver kunna analysera och skapa musik ur de förutsättningarna. Informant 4 har liknande tankesätt kring elevens lärande, även om informanten själv är noggrann med layout i sitt eget skapande:

Snarare kan det ju ibland vara tvärtom att, har dem ett, vad ska man säga, utsätts de för olika layout och låtar som ser olika ut och noter som är olika, ja men då kanske de vänjer sig vid att ta till sig musik på olika sätt, snarare är att allt måste vara i [informantens namn] - mallen med det här radavståndet och så här. (Informant 4)

Informant 4 menar att det kan vara nyttigt att presentera material i olika layout. I sitt eget skapande beskriver däremot Informant 4 sig själv som pedant på grund av sina tydliga tankar kring hur materialet ska se ut. Det ska vara stora och tydliga noter, gärna avskalade och att informationen hellre sprids ut på flera sidor än att det är komprimerat på färre. Det ska finnas en tydlighet i notbilden och att övningar är isolerade från varandra. Dock konstaterar informanten att den egna upplevelsen är att elever inte är lika nogräknade när det kommer till den visuella aspekten.


En till dimension kring layout är diskussionen om trovärdighet. Informant 1 upplever sig ha sett en skillnad i hur elever tänker kring ett materials trovärdighet beroende på om det är skrivet för hand eller på datorn. Informanten hävdar att elever är mer ifrågasättande till ett handskrivet material till skillnad från ett som är skrivit på datorn. Informanten själv konstaterar att den blir mer orolig om allt ser för perfekt och snyggt ut. Nedan visas ett exempel från Informant 4 (fig. 4), som i sin ena bok har skapat

improvisationstips till låten Asta. På de två föregående sidorna finns lead sheet¹ på låten i två olika förslag, det ena med endast ackord och melodi och det andra med noterat komp. Detta är en struktur som genomsyrar hela boken.


Asta
- Improvisationstips -

Solo (I)

Behåll vänsterhandens första 4 takter



Låt högerhanden improvisera över följande skalor:



Melodins måltoner
(target notes)




Fig. 4: Asta improvisationstips. [Informant 4]. Använd med tillåtelse.

I boken kan vi se en tydlig struktur i layouten, både som helhet och under varje separat sida. I denna bild kan vi se tydliga delar kring hur vi kan ta oss an improvisation. Vi kan också se hur materialet utgår från ett tydligt tema i den första figuren där eleven får en 4

¹ En musiknotation med melodi och ackord

taktens loop som kan spelas i bakgrunden medan högerhanden improviserar melodier. Det ska helst vara 3 improvisationstips för varje låt, menar Informant 4. Inför varje stycke finns även en bild från skivan musiken kommer från med en medföljande presentation av kompositören.

6.6 Sammanfattning – Resultat

I början av kapitlet kan vi se att glädje till instrumentet är av största prioritet i hur informanterna ser på deras läraruppdrag. Att bli motiverad till att spela beskrivs som en viktig parameter i materialet som spelas, både för läraren och för eleven. Att skapa goda relationer beskrivs även som en viktig del i informanternas undervisning. I empirin kan vi utläsa att ett material ska uppmuntra till flöde och att det ska ge upphov till glädje.

Vi kan även utläsa flera anledningar till varför informanterna skapar eget pianomaterial: det ska vara effektivt och skräddarsytt för en viss elev och situation, ett befintligt material behöver kompletteras, glädjen för skapande samt passion för en viss tradition.

Ett bra läromedel i piano kännetecknas av olika parametrar, det ska vara pianistiskt, ha en god progression, vara nivåanpassat, gärna ha en igenkänning, låta bra och det ska uppmuntra till flöde i spelet. Layouten ska gärna vara tydlig, men det finns även en variabel kring att lära sig spela efter en ickeperfekt notbild.

Vår tolkning av resultatets delar och helhet är att det finns många dimensioner som påverkar ett undervisningsmaterial. Materialet i sig är viktigt, men även faktorer som relation, situation och individen. Detta kommer nu att analyseras vidare i diskussionen, där resultatet kommer vägas mot litteraturen och de teorier som utgör stommen för arbetet.

7. Resultatdiskussion

Intentionen med studien var att undersöka hur pianopedagoger värderar läromedel i pianoundervisning. Med tanke på de strategiskt valda informanterna så ville vi få kunskap om vad som utgör ett bra läromedel i piano. Utöver det intresserade vi oss för deras tankar kring uppdraget som pianolärare och vad de vill uppnå med sin undervisning och sitt egenskrivna eller befintliga material. Resultatet visar på intressant information kring dessa ämnen, där det i många fall finns en entydighet i deras resonemang. Från att resultatet varit en egen rubrik så ska det i denna fas av studien diskuteras i ett bredare perspektiv, där följande kapitel diskuterar intervjustudiens resultat i ljuset av den tidigare redovisade litteraturen. Följande ordning av rubriker kommer presenteras i diskussionen: *Motivera elever med glädje och flöde i musiken, Det här kännetecknar ett bra läromedel i piano, Följande parametrar är viktiga att ha i åtanke vid skapande och val av material* och avslutningsvis *Slutsats och vidare forskning*.

7.1 Motivera elever med glädje och flöde i musiken

Att bedriva undervisning som utgår från glädje och lustfylldhet är ett stående tema som vi kan utläsa från resultatet. I litteraturen kan vi läsa hur Csikszentmihalyi (2003) lägger stor vikt på själva upplevelsen i musikundervisningen, istället för speltekniska moment, vilket kan liknas med informanternas syn på deras läraruppdrag. Vår uppfattning av resultatet är att speltekniska delar är viktiga men att glädje och lustfylldhet är överordnat alla andra parametrar.

Ska vi skapa en positiv lärandesituation så behöver vi även ha förståelse för en elevs inställning och relation till musiken (Schenck, 2000). I det lustfyllda lärandet är relationen till den som undervisas viktig eftersom vi lär oss på olika sätt, vilket medför att vi som lärare behöver vi ta reda på vilket material och metoder som är att föredra. Även om denna studie i mångt och mycket handlar om läromedel och material, är det intressant att notera att relationer och glädje till instrumentet och musiken är det som är ledande i uppdraget som pianolärare.

Att skapa förutsättningar för glädje och ett lustfyllt lärande skulle kunna ske genom det informanterna menar med begreppen flyt, flow och flöde. För att få en djupare förståelse för vad det innebär att spela med flöde behövs begreppet analyseras och

innehörden presenteras. För det första så kan vi konstatera att Csikszentmihalyis (2003) beskrivning av begreppet flow inte är av samma innebörd som när informanterna talar om begreppet. I litteraturen diskuteras flow med mer fokus på själva upplevelsen, men också på utmaningarna som dessutom kan kopplas till motivation. Det informanterna benämner med de olika begreppen har vi valt att gemensamt betitla ”flöde”. Flöde, såsom det förstås här kan jämföras med Edlunds (1993) tankar kring idiomatik, som handlar om passager i musik som ligger väl till ur teknisk synpunkt, på instrumentet och ger möjlighet till ostörda framträdanden. Värt att nämna är att trots begreppens olika innebörd finns det i samband i förklaringen av begreppet kontroll, som både en informant samt Gärdenfors (2010) belyser som förutsättning för flöde.

Vi kan konstatera att flöde och glädje/lustfylldhet har mycket gemensamt och att de påverkas av varandra. Detta kan liknas med Schencks citat “Ju närmare och intensivare den musikaliska upplevelsen och den personliga tillfredställelsen, desto bättre blir kvalitén i det instrumentala spelet” (Schenck, 2000, s.35). Att använda sig av ett material som uppmuntrar till flöde är således angeläget om vi vill att eleven ska uppleva glädje till instrumentet och musiken.

7.2 Det här kännetecknar ett bra läromedel i piano

I följande text kommer vi att redogöra för de beståndsdelar som utgör ett bra pianomaterial. De innebörder som kommer att diskuteras har varit entydiga i resultatet, även om det i vissa fall inte använt samma ordval.

7.2.1 Pianistiskt och/eller idiomatiskt material

I resultatet framgår det att ett bra pianomaterial ska vara *pianistiskt* skrivet, ett begrepp som nämns flertalet gånger. Först och främst vill vi redogöra för vad begreppet pianistiskt innebär och hur vi kan se likheter med begreppet *idiomatik*. Vi kan med enkelhet se att begreppen diskuteras med samma mening och i många fall även samma ordaval i studiens empiri. Inför studien var ordet pianistiskt något som vi själva använde för att beskriva exakt det som även informanterna beskrev.

Informant 3 menar att ett pianistiskt material behandlar pianoteknik på olika sätt, vilket även Edlund (1993) belyser när han beskriver hur ett idiomatiskt skrivet material ligger väl till ur teknisk synpunkt. Edlund (1993) påpekar också att ett idiomatiskt skrivet material skapar välbehag för muskulaturen och rörelsen i handen. Berec och

Huron (2009) hävdar att idiomatik är grundad i en förståelse av instrumentspecifika aspekter och att ett material kan vara mer eller mindre idiomatiskt beroende på hur det är skrivet. Samma resonemang kan vi se hos Informant 1 som menar att det är lätt att urskilja om ett material är skrivet av någon som har god kännedom kring pianospel och menar att det finns flertalet konstruktioner i böcker med skiftande kvalitet.

I litteraturen och resultatet kan vi konstatera att ett naturligt och ergonomiskt spelsätt även uppmuntrar till ett lustfyllt musicerande. Informant 1 påpekar flera gånger att ett material bör vara pianistiskt skrivet eftersom det skapar förutsättningar för lustfylldhet. Schenck (2000) har liknande tankar när han beskriver hur ett ergonomiskt, naturligt och avspänt spelsätt har en direkt koppling till det lustfyllda spelandet, även om han inte diskuterar i termerna pianistik eller idiomatik. Edlund (1993) styrker också detta och belyser hur ett idiomatiskt stycke främjar spelglädje.

Vidare kan vi se direkta paralleller i hur begreppen har kopplingar till instrumentspecifika möjligheter. Edlund (1993) menar att ett idiomatiskt spelsätt ofta klingar väl och är ett resultat av detaljer, register eller hastighet. Detta är faktorer som tas upp i resultatet som ett resultat av ett pianistiskt skrivet material. Där nämns register, artikulation och mönster i musiken som exempel på hur ett välskrivet material är uppbyggt.

Med studiens resultat och med litteraturen som kompass kan vi se att dessa begrepp har mycket likheter och skulle således kunna vara synonymer, där pianistiskt i detta stadiet skulle kunna beskrivas som ett mer folkligt och icke formellt begrepp. Dessa begrepp och dess gemensamma innebörder är högst relevant för oss som framtida pianopedagoger. Ett pianistiskt material är viktigt eftersom delarna (spelglädje, spelteknik, naturligt spelsätt, välklingande, lätt att öva, mönster, register) bidrar till en helhet och ett musikaliskt spelsätt. Därför är det av högsta vikt att vi med kännedom inom ämnet utbildar våra elever i vad som är pianistiskt och varför det är viktigt.

Sudnow (1978) beskriver processen i att lära sig jazzpiano med fokus på upplevelsen av klaviaturet. Han beskriver hur hans kunskap för pianot ökar med tiden, vilket gör att han upplever hur pianot bjuder in till fler aktiviteter och upptäcker nya sätt att spela. Sudnows (1978) berättelse visar på hur ett bemästrande av ett instrument väcker nya förståelser och ändrar vår perception till det. Sudnows (1978) beskrivning kan med lätthet förenas med Gibsons (1979/1986) begrepp *affordance*, eftersom det kan förklaras med hur vi ser och upplever ett objekts olika möjligheter och därmed bjuds in till att utföra en viss handling. Berec och Huron (2009) belyser hur vissa spelsätt är mer

idiomatiska för ett visst instrument, och att dessa inte alltid är enkla att identifiera, men en djupare förståelse och perception för ett instrument gör att vi kan lättare se instrumentets möjligheter och identifiera vad som är idiomatiskt. Vi kan se att informanterna innehar en bred ämneskunskap vilket innebär en djupare förståelse för pianots möjligheter, vilket i sin tur medför trovärdighet i det de undervisar om och skapar.

Med detta i åtanke är det viktigt att vi som erfarna pianister utbildar och delar med oss av vår kunskap till andra kring instrumentens möjligheter. I resultatet kan vi även konstatera att även informanterna har stött på många läromedel med bristande kompetens i pianokunskap, där ett av de bristande exemplen är från en av de mest förekommande pianoböckerna för nybörjare. Med detta i åtanke kan vi notera att det inte bara finns ett behov att utbilda elever utan även lärare inom professionen, vilket görs bäst genom att utforma idiomatiska pianomaterial.

7.2.2 Balans i progressionen

Progression beskrivs som en viktig beståndsdel och avgörande för hur bra ett läromedel är. Vissa pianoskolors progressionskurva beskrivs av informanterna som alldeles för hög vilket missgynnar elevens utveckling och motivation. I litteraturkapitlet beskrivs progression som avgörande för en elevs lärande, eftersom det har en tät koppling till motivation (Gärdenfors, 2010). I detta hänseende är Csikszentmihalyis (2003) flowbegrepp relevant, eftersom betydelsen har att göra med utmaningar som motsvarar en persons färdigheter. Vi som musiklärare bör därför eftersträva att utmana lagom mycket, eftersom det kan leda till en flowupplevelse hos eleverna. Dessutom bör vi i aktiviteten – i vårt fall undervisningen, hitta en balans i progressionen där nästa utmaning inte ska vara för lätt eller för svår (Pink, 2010). Därför bör vi ha progressionen i åtanke när vi väljer läromedel, för att skapa förutsättningar för eleven att uppleva flow. Lyckas vi få eleven att uppleva flow kan det medföra en känsla av att vara självstyrd och engagerad (Csikszentmihalyi, 2003).

Under vår lärargärning har vi har stött på många pianoböcker som har haft en för hög progression, vilket medför att vi valt att inte använda materialet. Att ha för brant progression kan i vår mening resultera i att en elev helt tappar motivationen för att spela. I det hänseendet spelar det ingen roll hur bra materialet är utformat eller om det är idiomatiskt skrivet.

7.2.3 Nivåanpassning är svaret

Utöver dessa två delar (idiomatik och progression) vill vi ta upp nivåanpassning som en viktig beståndsdel i ett läromedel. För att eleven ska utvecklas behöver vi möta eleven på den kunskapsnivå som den befinner sig i och eftersträva att välja material som motsvarar densamma. Informanterna skapar och skraddarsyr läromedel för att matcha en elevs nivå, men anpassar även undervisningen därefter. Nivåanpassning kan därför diskuteras som situationsbundet där elevens bakomliggande erfarenheter måste tas i beaktning för att vi ska hitta en balans i nivån. Vår bedömning är att ett material kan ses ur olika perspektiv, där det ena synvinkeln behandlar materialet som ett självständigt ting, där innehållet kan analyseras utan kontext. Vi menar att det i det avseendet är mer motiverat att behandla materialets speltekniska detaljer och dess innehåll.

Det andra perspektivet, som vi har valt att ta med i ekvationen är i samsyn Clarkes (2005) sätt att se på perception. Clarke (2005) menar att perception handlar om en persons upplevelse där den övervägande perceptuella inläringen sker i en persons medvetande och i kontakten med omvärlden. Vad människor kommer höra och uppleva i musik, det vill säga hur de kommer förstå den perceptuella meningen, går inte att svara på, och svaren kommer variera beroende på vem som svarar (Clarke, 2005). En persons upplevelse kan bero på förkunskaper, bakgrund, nuvarande upptagenhet och särskilda perceptuella kapaciteter (Clarke, 2005).

I en lärandesituation måste vi således även ta mottagaren, alltså eleven, i beaktning. För att hitta ett material som motsvarar elevens nivå måste vi alltså ta hänsyn till elevens värld, för att få en förståelse för vilken nivå som lämpar sig. Ett sätt att ta sig an detta kan vara genom att få förståelse för en elevs lärande. Teorin om inlärningsstilar är omdiskuterad, och oavsett om vi kategoriserar in elever efter inlärningsstilar (Boström & Wallenberg, 2003) eller väljer att se det med Knutssons (2016) synsätt (att inlärningsstilar inte förekommer), menar vi att varje individ och lärandesituation ska betraktas som unik och kan liknas med Jigsved synsätt i Schenck (2000) – att flera olika perceptionsvägar kan leda till en helhetsupplevelse och få en positiv effekt på elevers lärande.

Vår summering är att vi i första hand bör sätta elevens förståelse i centrum, och därefter anpassa läromedel som motsvarar elevens kunskapsnivå. Slutsatsen kan således

vara att det inte spelar någon roll hur idiomatiskt ett material är, eller hur god progression det bygger på, om vi ändå inte hittar rätt nivå för den specifika eleven.

7.3 Följande parametrar är viktiga att ha i åtanke vid skapande och val av material

I följande kapitel kommer ytterligare parametrar diskuteras för att få en djupare förståelse för vad som är relevant att ha i åtanke vid val och skapande av läromedel. Först kommer vi att belysa perception ur ett elevperspektiv och efter det belysa lärares egna traditioner och värdering av musik. Därefter kommer motivation beskrivas som en genomsyrande faktor för både eleven och läraren. Vidare kommer vi belysa igenkänningsfaktorn som en viktig faktor för motivation, samt kommer det att reflekteras över maktposition mellan elev och lärare och dess påverkan för elevens självstyre. Avslutningsvis kommer vi att diskutera hela situationsperspektivet vilket blir en sorts summering av alla nämnda faktorer i diskussionen.

7.3.1 Perceptionen av ett läromedel (elevperspektiv)

Vi har tidigare redogjort för vad som anses bra i ett läromedel. Nu tar vi diskussionen vidare genom att undersöka vilka andra parametrar som är viktiga att ha i åtanke vid skapande och val av material. Först och främst vill vi diskutera upplevelsen ur ett elevperspektiv där vi i första hand diskuterar hur en elev uppfattar ett material. När vi talar om ett material menar vi ett fysiskt ting som innehåller musikalisk information, såsom noter, text eller ackord. Vi ser på det som Kempe och West (2010) – att ett notmaterial ska underlätta kommunikation och lärande samt skapa överblick över något komplext/musiken.

Med en hermeneutisk ingång till detta menar Brinkkjær och Høyen (2013) att människan tolkar världen utifrån sin egen förståelse där tidigare förståelse ligger till grund. I undervisningssituationer kan detta förklaras genom Rostvall och Wests (1998) beskrivning, som konstaterar att en nybörjare, som inte har samma förkunskaper som en lärare, inte heller gör samma associationer. Paralleller kan göras till materialiteten, (Brinkkjær & Høyen, 2021) en teori som behandlar vår förståelse av ting och hur dessa har en inverkan på oss. I vårt fall betraktar vi läromedlet som ett ting eller en artefakt där läromedlet inverkar på oss – i detta fall, eleven, och avgör hur vi uppfattar världen – i detta fall, undervisningen.

Elevers förståelse, som tidigare nämnt, kommer skilja sig från en lärares förståelse, men också från en annan elevs förståelse. Precis som Clarke (2005) menar, kan vi som lärare aldrig riktigt veta hur en elev upplever ett läromedel, vilket även Informant 2 nämner. Därför behöver vi som lärare skapa en förståelse till elevens värld och elevens associationer. Hos informanterna kan vi se hur de skapar material i samförståelse med sin elev och Informant 2 konstaterade att elevens förståelse för ett material var som högst den gången eleven satt bredvid när ett material skapades, eftersom eleven själv då fick en förståelse för materialet och hur det var upplagt. Vi har dessutom förstått att informanterna skapar material utifrån eleven och situationen. Sammanfattningsvis tror vi att vi som framtida pedagoger behöver ta elevens upplevelse i beaktning och gärna skapa material utifrån elevens perspektiv, det vill säga att låta eleven vara med i skapandet och valet av material, för att få en djupare förståelse och upplevelse.

En annan aspekt i perceptionen är hur lärare värderar och presenterar ett material där olika traditioner har inverkan på det material som undervisas. I studien kan vi konstatera att en lärare presenterar olika sorters material, beroende på bakgrund, tradition och intresse. Tolkar vi resultatet ur ett traditionsperspektiv kan vi få en djupare förståelse hur empirin speglas och ligger till grund för undervisningen. Att sätta något i ett traditionsperspektiv går väl i hand med hermeneutiken och dess funktion att tolka något ur ett historiskt och kulturellt sammanhang. Rogoff (2003) uttrycker att traditioner och kulturer är något som påverkas av människor och samhället. I resultatet kan vi se hur det skapande materialet i mångt och mycket grundas i kulturer, genrer och musikaliska sammanhang som informanterna verkar i. Hur informanterna värderar musik blir därför tydligt när vi analyserar deras material och egna skapande. Vi kan se hur informanterna med pop/rock bakgrund skapar och spelar mest kompstilar, informanten med jazzbakgrund har skapat material ur jazztraditionen och informanten med klassisk bakgrund har en förkärlek till att undervisa i den genren. Således kommer troligtvis elever få olika kunskaper och erfarenheter av musik. Detta går hand i hand med det resonemang Jørgensen (2007) för – att lärare tenderar att lära ut på det sätt de själva har blivit lärda och bör därför vara medvetna om att sättet de undervisar kommer inverka på elevens fortsatta musicerande och övningsmodeller. Med detta påstår vi att läraren har en stor roll i elevens upplevelse av undervisning och material.

Elevers musikaliska läskunnighet kommer också påverka elevens musikaliska förståelse och perception, då Hultberg (2000) menar att hur lärare hanterar notskrift och

interagerar med eleven är avgörande för elevens musikaliska läskunnighet, men kan se olika ut beroende på lärares traditioner och hur lärare värderar notkunskap. Vi kan se att samtliga informanter använder sig av noter i sitt materialskapande och därmed har åsikter om hur en not bör vara utformad visuellt, vilket beskrivs som viktig för perceptionen om eleven således förväntas att titta förstå noterna. Att kunna läsa noter tror vi är avgörande för hur eleven upplever ett material. Givetvis finns det andra sätt att ta till sig ett material utan att kunna läsa noter - gehörsinläring är ett exempel, men vi tror att elevens musikaliska läskunnighet bidrar till en förståelse och djupare perception av ett material.

Sammanfattningsvis bör den här reflektionen mynna ut i att elevens förståelse, erfarenheter och musikaliska läskunnighet tillsammans med lärarens tradition, kontext och sätt att lära ut påverkar elevens perception – och således hur eleven upplever ett material.

7.3.2 Motivation - för eleven och läraren

I ovanstående diskussion kring progression, nämndes motivation som ett resultat av god progression och nivåanpassning. Nedan kommer vi att gå djupare in i motivation eftersom det är ett begrepp som genomsyrar diskussionen av elev- och lärarperspektivet.

Först och främst vill vi utgå från lärarens motivation eftersom det ofta i den här studien resulterar i eget skapande av undervisningsmaterial. I resultatkapitlet uttrycker informanterna att de även vill upprätthålla sin undervisning, äga sitt material och brinna för materialet - för att utstråla professionalitet och positivitet. Detta klingar väl med tidigare diskussion om glädje och kärlek som eftersträvades i läraruppdraget. Med detta i åtanke kan vi ställa oss frågan: Kan motivation föda motivation? Oavsett svar anser vi att lärare bör reflektera över vad de själva utstrålar kring ett material, eftersom det kan ha en effekt på en elevs upplevelse av ett material. Dessutom vill vi poängtera att om man själv inte utstrålar motivation kan man inte förvänta sig att eleven ska göra det, och är man själv inte intresserad av elevens musikaliska värld kan man inte utgå från att eleven ska vara intresserad av sin undervisning. Vi tror att det bli enklare att utstråla kärlek och glädje om vi väljer ett material som motiverar oss.

Ytterligare en parameter för motivation är kopplingen som kan ses till elevens musikaliska värld, som beskrivs i resultatkapitlet under rubriken "igenkänningsfaktor avgörande för motivationen". Här ges flera förklaringar på hur igenkänningsfaktorn är

viktig för eleven och motivationen. Att grunda en förståelse i sina egna erfarenheter är en koppling som kan göras till Bjerstedt (2014), i och med att han värdesätter de personliga berättelserna och självväkthet. Bjerstedt (2014) diskuterar hur vi ska åstadkomma äkthet kring något, och menar att vi bör tillägna oss hela traditionen för att åstadkomma detta. Även om det finns en distinktion i Bjerstedts (2014) och vår diskussion, menar vi att liknande förståelse kan ses i korrelationen mellan en elev och dess igenkänningsfaktor, eftersom det kan skapa en känsla av äkthet. Detta kan exemplifieras med berättelsen om malmö-supporten i resultatet: Eleven kom från en viss tradition av Malmö supporterkultur och har utifrån det skapat en självväkthet till laget och inmarschlåten. För den eleven blev det pianostycket således motiverande, eftersom det grundade sig i elevens bakomliggande tradition och sociokultur.

Med detta i åtanke kan vi ställa oss frågan huruvida vilken grad igenkänningsfaktorn har på motivationen? Skulle igenkänningsfaktor möjligtvis kunna vara överordnat alla andra parametrar, eftersom igenkänning och självväkthet är så starkt i sig självt? Det är en intressant diskussion som vi inte kan svara på i detta arbete. Det enda vi kan konstatera är att igenkänningsfaktorn är starkt kopplad till motivation och att det finns en önskan från elever att spela musik de redan har en relation till.

Tidigare har vi i diskussionen nämnt att flow medför en känsla av att vara självstyrd och engagerad (Csikszentmihalyi, 2003). I denna del vill vi diskutera vikten av att sträva efter en känsla av självstyre hos eleven för att skapa mer förutsättningar till motivation. I litteraturen beskrivs det hur det kan finnas en maktposition mellan elev och lärare när noter används som kunskapsrepresentation (Kempe & West, 2010). Denna maktposition grundar sig i en saknad av självständighet hos eleven och i ett kunskapsglapp mellan elev och lärare. Vår tolkning är att en maktposition inte bara kan förekomma gällande notkunskap utan i all form av musikalisk kunskap. I resultatet kan vi se en strävan efter att eleverna ska kunna känna sig självständiga och tolka olika sorters material som är olika utformade. Därför bör vi sträva efter ett självstyre hos eleven eftersom det medför en ökad motivation. Där har vi som lärare ett ansvar att lära ut de olika sätt att ta till sig ett material och dess innehåll.

Vi som pianopedagoger vill hjälpa våra elever att bli duktiga pianister. Allra helst vill vi motivera elever till att fortsätta spela piano och utvecklas, vilket vi gör genom att lägga fram material vecka efter vecka som förhoppningsvis ska mynna ut i livslångt lärande. Det är vårt uppdrag, vi som pianolärare, att sprida vidare pianotraditionen och utveckla den till något ännu bättre.

7.3.3 Situationsbundet

Ovanstående diskussionskapitel har belyst olika ingångar till ett material. Avslutningsvis vill vi sätta perceptionen i ett djupare sammanhang, nämligen hela undervisningssituationen och vilka som verkar i den. I enighet med Gibsons (1979/1986) syn på perception, som kontinuerligt utvecklande och situationsberoende, understryker flera informanter att de skraddarsyr material för den specifika eleven och specifika situationen. Dessutom påstår några informanter att de förändrar lektionssituationen beroende på vem som undervisas. Clarke (2005) menar att människor försöker skapa förståelse och anpassa sig till omgivningen när de uppfattar något. Liknande tankar kan föras till materialiteten och dess intresse av den sociala omgivningen och hur den påverkar människan (Brinkkjær och Høyen, 2021). I detta arbetar perceptionen, situationen och materialet parallellt och skapar ett holistiskt perspektiv på undervisning, vilket så småningom blir den samlade information eleven tar del av.

Med allt detta i åtanke skapas en komplex situation, där ett material kan uttrycka olika saker beroende på situationen och vilka som verkar i den. Utifrån det menar vi att vi behöver sätta alla parametrar i sammanhanget - läraren, eleven, undervisningen och läromedlet - för att verkligen förstå vad som är ett bra pianomaterial. Avslutningsvis skulle studien kunna sammanfattas genom citatet "ett bra material är ett material jag får användning av" (Informant 4). Ett användbart material som tar in ovanstående benämnda parametrar i åtanke är det som utgör ett bra material i pianoundervisning.

7.4 Slutsats och vidare forskning

Syftet med studien var att undersöka hur pianopedagoger värderar läromedel i pianoundervisning, vilka parametrar som utgör ett utvecklande och musikaliskt läromedel samt vilka motiv som ligger till bakgrund för eget skapande av undervisningsmaterial. Med studien har vi kunnat konstatera att det finns uppenbara liknelser i vad pianolärare tänker kring läromedel. Att något ska vara pianistiskt/idiomatiskt, ha bra progression och vara nivåanpassat är parametrar som kännetecknar ett bra material. Med dessa parametrar vill informanterna i studien skapa en lärandesituation som utgår från glädje och relation, där ett musikaliskt flöde eftersträvas. Även om studien forskats ur ett lärarperspektiv så bör dock elevperspektivet sättas i fokus, eftersom det är eleven materialet är till för. När vi väljer

att ta med eleven i ekvationen så tillkommer fler parametrar kring vad som är viktigt att ha i åtanke vid val av material - perceptionen, situationen och materialet som innefattar läraren, eleven, undervisningen och läromedlet. I vår lärargärning krävs en medvetenhet kring detta om vi vill föra vidare den pianotradition vi älskar och för att få våra elever att utvecklas och njuta av sitt pianospel.

Denna studie har etablerats utifrån lärares perspektiv. Studien hade troligtvis fått ett kompletterande resultat om vi valt att undersöka elevens förhållande till undervisningsmaterial. Vidare forskning skulle således kunna utgå från ett elevperspektiv och fokuserat på en intervjustudie med dem istället för lärare. En annan fråga att ställa sig är om resultatet hade blivit annorlunda om studien fokuserat på en annan instrumentgrupp, för att se om resultatet endast avgränsar sig till pianot eller om det är mer generellt.

Vidare forskning skulle även kunna innebära en studie där fler informanter är inblandade. Denna studie utgår från fyra pianopedagogers tankar, med liknande utbildning från samma musikhögskola. Studiens resultat måste därav förstås ur det perspektivet, där en mer omfattande intervjustudie hade givit ett mer brett och generellt resultat.

Referenser

Andersen, S. E. & Schwencke, E. (2011). *Projektarbete - en vägledning för studenter*. Studentlitteratur AB.

Berec, J. & Huron, D. (2009). Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. *Empirical Musicology Review*. 4(3). 103–122.

Bjerstedt, S. (2014). *Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor*. [Avhandling, Lund University].

Boström, L. (1998). *Från undervisning till lärande*. Brain books.

Boström, L. & Wallenberg, H. (2003). *Inläring på elevernas villkor: en ny pedagogik för skolan [inlärningsstilar i klassrummet]*. Brain books.

Brinkkjær, U. & Høyen, M. (2021). *Vetenskapsteori för lärarstudenter*. Studentlitteratur.

Bruner, J. (1996/2002). *Kulturens väv, utbildning i kulturpsykologisk belysning*. (Originalalets titel: *The culture of education*. Översatt av Sten Andersson). Bokförlaget Daidalos AB.

Bryman, A. (2018). *Samhällsvetenskapliga metoder* (B. Nilsson, Övers.) (Tredje upplagan). Liber.

Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of music history*. Cambridge University Press.

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

Clarke, E. (2005). *Ways of the hand*. Oxford University Press.

Csikszentmihalyi, M. (2003). *Den optimala upplevelsens psykologi*. Natur och Kultur.

Edlund, B. (1993). Dolda värden: om idiomatik i pianomusik. *Svensk tidskrift för musikforskning*, 74(2), 37–59.

<https://www.yumpu.com/sv/document/read/19722806/bengt-edlund>

Gibson, J. (1979/1986). *The ecological approach to visual perception*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers.

Gärdenfors, P. (2010). *Lusten att förstå*. Stockholm: Natur och kultur.

Hultberg, C. (2000). *The printed score as a mediator of musical meaning : approaches to music notation in Western tonal tradition*. [Avhandling, Musikhögskolan i Malmö].

Jørgensen, H. (1997): Time for practising: Higher level music student's use of time for instrumental practising. In H. Jørgensen and A. Lehmann (eds.): *Does practise make perfect. Current theory and research on instrumental music practice*. NMH:s skriftserie, 1997:1.

Kempe, A-L. & West, T. (2010). *Design för lärande i musik*. Norstedts.

Knutsson, M. (2016- 27- 01). Nej, vi har inte olika inlärningsstilar. *Informationsministeriet*. <https://www.informationsministeriet.se/myter-och-missupfattningar/olika-inlarningsstilar>

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun* (Tredje upplagan). Studentlitteratur AB.

Ljungar-Chapelon, A. (2008) *Le respect de la tradition*. [Avhandling, musikhögskolan i Malmö].

Nationalencyklopedin (u.å). Perception (Hämtad 28 mars, 2022)

Nationalencyklopedin (u.å). Afford. (Hämtad 20 februari 2022)

Nationalencyklopedin (u.å). Idiomatik. (Hämtad 31 mars 2022)

Randel, D. M. (2003). *The Harvard dictionary of music, volume 16*. Harvard University Press.

Pick, A. D. (1979). *Perception and its development a tribute to Eleanor J. Gibson*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers.

Pink, D. H. (2010). *Drivkraft: Den överraskande sanningen om vad som motiverar oss* [Översättning: Johan Erséus]. Bookhouse.

Rogoff, B. (2003). *The cultural nature of human development*. Oxford University Press.

Rostvall, A-L. & West, T. (1998). *Handlingsutrymme: om utvecklingsarbete i musikundervisning*. KMH Förlaget

Rostvall, A-L. & Selander, S. (2010). *Design för lärande* (Andra upplagan). Norstedts.

Schenck, R. (2000). *Spelrum: en metodikbok för sång och instrumentalpedagoger* (Andra upplagan). Bo Ejeby förlag.

Sudnow, D. (1978). *Ways of the Hand. The organization of Improvised Conduct*. Harvard University Press.

Tullberg, M. (2021), *Wind and Wood. Affordances of Musical Instruments: The Example of the Simple-System Flute*. [Avhandling, Lund University].

Östersjö, S. (2008). *SHUT UP 'N' PLAY!: Negotiating the Musical Work*. [Avhandling, Lund University].

Bilaga 1: Samtyckesblankett



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

Amanda Jorendal & Axel Andersson

Ax8845an-s@student.lu.se

Am5146jo-s@student.lu.se

Information om studien och samtyckesformulär

Informationsbrev och förfrågan om att delta i Amanda Jorendals & Axel Anderssons examensarbete vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet. Syftet med arbetet är att studera vad pianolärare anser är bra läromedel för pianoundervisning samt hur pianolärare går tillväga kring skapande av eget pianomaterial. Du har blivit tillfrågad om att delta i studien eftersom vi anser att du har goda erfarenheter av enskild pianoundervisning och det läromedel som används. Till intervjun ber vi dig att förbereda något material som du har mycket användning av och som du anser är bra läromedel inom enskild pianoundervisning. Det kan vara ett stycke, en övning eller en pianobok etc. Vi ber dig även att förbereda något material som du skapat själv.

Deltagandet kommer att ske genom en intervju på ca 30 minuter. Intervjun kommer att filmas, spelas in och så småningom transkriberas. Ditt deltagande är frivilligt och kan därmed också avslutas när som helst under studiens gång, utan att behöva ange specifik orsak. Du kommer även att garanteras en anonymitet.

Data som samlats in kommer att hanteras med sekretess så att obehöriga inte får tillgång till det. Du kommer även få möjlighet att läsa det färdigtranskriperade materialet, för att försäkra att vi förstått och tolkat dina ord på rätt sätt. För din trygghet och för att försäkra oss om ditt frivilliga deltagande så önskar vi en underskrift från dig.

Med vänliga hälsningar, Amanda Jorendal & Axel Andersson

Jag har informerats om studiens syfte samt hur informationen samlas in och bearbetas.
Jag har även informerats om att mitt deltagande är frivilligt och att jag, när jag vill, kan avbryta min medverkan i studien, utan att behöva ange specifik orsak.

Jag samtycker härmed till att medverka i denna intervjustudie som handlar om läromedel i pianoundervisning samt skapande av eget pianomaterial.

Underskrift

Ort

Datum

Namnförtydligande

Bilaga 2: Intervjuguide

Bakgrundsfrågor

- Vad har du för utbildning?
- Hur gammal är du?
- Vad arbetar du med?
- Vilka åldrar undervisar du?

Frågor till dig som pianopedagog

- Hur ser du på ditt uppdrag som pianopedagog?
- Var ligger din tyngdpunkt i din undervisning?
- Vad ska eleverna kunna när de haft dig som lärare?

Undervisningsmaterial i piano

- Vad kännetecknar ett bra undervisningsmaterial i piano? Dels enligt dig, men även vad du upplever är bra från dina elevers perspektiv?
- Vad, enligt dig, kännetecknar ett mindre bra undervisningsmaterial i piano? Dels enligt dig, men även vad du upplever är mindre bra från dina elevers perspektiv?
- Vad är viktigt när du väljer undervisningsmaterial för piano? (Har du några kriterier som du tycker är viktiga att ha med?)
- Kan du visa oss någon låt eller material som du använder flitigt och berätta varför du använder den/det samt vad som är bra med materialet?
- Kan du visa oss något låt eller material som du upplever tilltalar dina elever. Varför, tror du?

Eget skapande

- Skapar du (eget) undervisningsmaterial för pianoundervisning? Ja eller nej fråga.
- Varför skapar du undervisningsmaterial?
- Vad skapar du för undervisningsmaterial?
- Hur går du tillväga när du skapar undervisningsmaterial? (Mall, för hand, dator etc)
- Vad tycker du är viktigt att tänka på eller ha i ett undervisningsmaterial? Några teman?
- Kan du ta fram/visa någon låt du skapat och berätta hur du har tänkt?
- Kan du ge några tips till de som vill skapa eget undervisningsmaterial för piano?