



MUSIK- HÖGSKOLAN I MALMÖ

EXAMENSARBETE 15hp
Vårterminen 2023
Ämneslärarutbildningen i musik
Gabriella Gniste, Henry Nilsson, Alexander Sahlin

“Med hjälp av EDI kan man spela vad som helst”

En studie om EDI i ensembleundervisning på gymnasieskolans estetiska
program

Handledare: Anna Houmann

Sammanfattning

Titel: “Med hjälp av EDI kan man spela vad som helst”. En studie om EDI i ensembleundervisning på gymnasieskolans estetiska program.

Författare: Gabriella Gniste, Henry Nilsson och Alexander Sahlin

I mötet med EDI i ensembleundervisning under VFU väcktes ett intresse kring EDI samt om dess möjligheter och begränsningar i ensemblesammanhang. Studien syftar till att undersöka dessa aspekter; upplevelsen och innebörden av instrumentet samt hur instrumentet fungerar i ensembleundervisning på gymnasiet estetiska program. Litteraturgenomgången behandlar den musikteknologiska utvecklingen i skolan och samhället, dagens samtida musik, musikaliska upplevelser genom ny teknik, datorn som instrument i ensembleundervisning, instrumentspecifika faktorer hos EDI och lärarens roll i ständig utveckling.

Datainsamlingen har skett genom kvalitativa intervjuer med lärare och elever på olika gymnasieskolor i Skåne. Utifrån resultatet kan utläsas att informanterna har en relativt, men inte definitivt, samstämmig uppfattning om EDI:s innebörd (dator, DAW och digital styrenhet). Upplevelsen av EDI i ensembleundervisning färgas av lärarens förkunskaper då denna har möjlighet att utmana EDI-sten på en högre nivå om läraren själv har förståelse för instrumentet. EDI:s möjligheter och begränsningar i ensemblesammanhang tangerar varandra i att instrumentets kapacitet är stort och dess ramverk diffust. Diskussionen behandlar tankar kring EDI:s plats i en samhällelig, social och musikalisk kontext.

Nyckelord: EDI, elektroniskt digitalt instrument, ensembleundervisning, instrument, musikproduktion, musiklärare

Abstract

Title: "With the help of EDI, you can play anything". A study on EDI in ensemble teaching in the upper secondary school's arts program.

Authors: Gabriella Gniste, Henry Nilsson och Alexander Sahlin

During our internship we experienced EDI in ensemble teaching and our interest about EDI:s possibilities and limitations in ensemble arose. The purpose of the study aims to investigate; the experience and meaning of the instrument and how the instrument works in ensemble teaching in the high school's music program. The chapter Literature Review treats the evolution of music technology in the society and the school world, the modern music, musical experiences through new technology, the computer as a musical instrument in school music ensembles, instrument specific conditions for EDI and lastly the evolving role of the teacher.

The data have been collected through qualitative interviews with students and teachers from different schools in Skåne, Sweden. The result of the study shows a relatively unanimous meaning of the instrument (computer, DAW and controller). The experience of EDI in school music ensembles is affected greatly by the teacher's prior knowledge, as the teacher has the opportunity to challenge the EDI-musician to reach a higher level of musicianship if they themselves understand the instrument. The possibilities and limitations of EDI in an ensemble context are intertwined as the instrument's capacity is great and its framework is vague. The discussion explores thoughts on the place of EDI in a societal, social and musical context.

Keywords: EDI, education, ensemble teaching, electronical digital instrument, instrument, music teacher, music production

Förord

Arbetet i denna studie har fördelats jämnt mellan oss då vi till största del har suttit tillsammans och skrivit. Arbetet delades upp med hjälp av teman, dessa temans innehåll och relevans för studien diskuterades gemensamt. Sedan delades studien upp i olika ansvarsområden för varje enskild person. Efter detta har vi tillsammans diskuterat och reviderat studiens innehåll för att hålla en genomgående röd tråd och bibehålla en gemensam röst. Studien är utförd gemensamt, i processen har texterna kollektivt blivit bearbetade och kan ses som skrivna tillsammans. Vi är oerhört tacksamma för de människor som har gjort denna studie möjlig genom sin medverkan. Tack till de gymnasieelever som erbjudit sin tid och sina perspektiv. Tack till de lärare som frikostigt svarat på våra frågor och prioriterat att vara med i denna studie trots pressat schema. Ett enormt tack ska också riktas till vår handledare Anna Houmann som outröttligt svarat på frågor och lett oss framåt med trygg och engagerad hand.

Innehållsförteckning

Förord	6
1. Inledning.....	11
2. Syfte och frågeställningar	13
3. Litteraturgenomgång	14
3.1 Beskrivning av EDI.....	14
3.2 Den musikteknologiska utvecklingen i skolan och samhället	15
3.3 Dagens samtida musik	17
3.4 Musikaliska upplevelser genom ny teknik.....	18
3.5 Digitala och elektroniska instrument som verktyg	20
3.6 Ensembleundervisning i gymnasieskolan	22
3.7 Lärarens roll i ständig utveckling.....	24
4. Metod	26
4.1 Metodologiska överväganden.....	26
4.1.1 Kritik mot kvalitativ forskning.....	26
4.2 Studiens fokus och objekt.....	27
4.3 Metod för datainsamling: kvalitativ intervju	27
4.4 Design av studien.....	28
4.4.1 Urval.....	28
4.4.2 Informanter	29
4.4.3 Genomförande av intervju och transkription.....	29
4.4.4 Analys.....	30
4.5 Resultatets kvalitet - Giltighet och trovärdighet	30
4.6 Etiska överväganden	31
5. Resultat	32
5.1 Vad innebär EDI?	32
5.2 EDI i ensembleundervisning	33

5.3 EDI och musikproduktion.....	36
5.4 Identitetsskapande inom EDI.....	38
5.5 EDI:s genrekonnotationer	39
5.6 Representation.....	40
5.7 Lärares förhållningssätt till EDI.....	41
5.8 Eleven som nybörjare och expert	43
6. Diskussion.....	46
6.1 EDI i skolkontext.....	46
6.2 Ett rikt kulturliv	47
6.3 Inspelad musik och livemusik	48
6.4 EDI och musikproduktion.....	49
6.5 EDI i ensemble.....	50
6.6 Möjligheter och begränsningar med EDI	51
6.7 Representation i förhållande till EDI	52
6.8 Identitetsskapande och EDI	53
6.9 Lärarrollen och EDI	54
6.10 Upplevelser av EDI	56
7. Slutsatser och vidare forskning.....	58
8. Referenslista	61
9. Bilagor.....	65
Bilaga 1 Begreppslista.....	65
Bilaga 2 Samtyckesblankett	67
Bilaga 3 Intervjuguide	69
Bilaga 4 Kursplan för Ensemble med körsång, 200p.....	70

1. Inledning

Under musiklärarutbildningen ingår det VFU, verksamhetsförlagd utbildning, där studenterna får möjlighet att undervisa elever och handledas av lärare för att möta skolvärldens verklighet. I mötet med hur undervisningen ser ut på skolorna får vi lärarstudenter många svar men också en del frågor. När vi har observerat lektioner har vi stött på ett, åtminstone för oss, förhållandevis nytt instrument som heter EDI, Electronic Digital Instrument (hädanefter används förkortningen EDI). Vi blev imponerade över hur instrumentet fick teknologins möjligheter, i form av en dator, att ta plats i ensemblesalen.

Anledningen till att EDI, eller datorn som instrument som det även kallas, fått ta plats i ensembleundervisningen på gymnasiet estetiska program menar en lärare på Ystad gymnasium i Ystad Allehanda (Sjöstrand, 2023) handlar om elevernas önskemål. ”Det bästa tycker jag är att det speglar vad ungdomarna själva vill göra. Nu är det datorn som instrument, i framtiden kan det bli något annat”. Som blivande lärare anser vi att det här är ett bra exempel på hur ensembleundervisningen kan vara relevant och samtidigt utvecklande för eleverna. Ett steg i rätt riktning för att hålla undervisningen kopplad till det moderna samhället anser vi är ensemblelärarens förståelse för EDI. Vi tror på en hållning om att öppet omfamna både samtiden och framtiden samt en vilja att utvecklas i takt med dessa.

EDI:s användningsområden begränsas inte till ensemblesalen eller de genrer som oftast spelas där. Berklee College of Music (u.å.) visar på andra musikaliska möjligheter genom att en EDI-ist spelar live tillsammans med en symfoniorkester. Instrumentet kan spelas både i grupp och som soloinstrument. Denna bredd pekar på de kunskaper som vi anser att en musiklehrare i ensemble behöver utveckla, oavsett primär genretillhörighet.

I arbetet kommer flera begrepp användas och de kommer att förklaras första gången de dyker upp. För att underlätta läsandet har vi för de senare tillfällena valt att sammanställa en begreppslista (se bilaga 1). När musikproduktion omnämns är det snarare digitalt musikskapande som syftas på än kursen musikproduktion och därmed är det ett större begrepp än enbart en kurs. Arbetet syftar till att undersöka elevers och lärares upplevelser av EDI i ensemblespel, instrumentets innebörd samt de möjligheter och begränsningar de ser med instrumentet i ensemblespel. Arbetet syftar inte till att definiera EDI utan har en mer

utforskande ingång i ämnet. Vi är alltså nyfikna på att undersöka vad EDI innebär för elever och lärare i ensembleundervisning.

2. Syfte och frågeställningar

Studien syftar till att undersöka EDI i kontexten av ensemblespel i ensembleundervisning på gymnasieskolor med inriktning estetiska programmet musik. Studien undersöker elevers och musiklärares möjligheter och begränsningar för EDI i ensemblespel. Arbetet syftar även till att undersöka elevers och lärares upplevelse av instrumentet i ensemblesituationer.

Studien kommer genomföras utifrån tre frågeställningar:

1. Vad innebär EDI för elever och lärare på estetiska programmet med inriktning musik?
2. Hur upplever elever och lärare undervisningen för EDI i ensembleundervisning på estetiskt program med inriktning musik?
3. Vilka möjligheter och begränsningar ser lärare och elever att EDI har i ensemblespel?

3. Litteraturgenomgång

I litteratursökningen har flera olika sökmotorer, sökord och litteraturkällor använts. Vi har sökt litteratur på både svenska och engelska. Eftersom forskningen kring EDI ligger i sin linda har vi behövt bredda vårt perspektiv i litteratursökningen för att hitta relevant forskning, därmed har kringliggande områden blivit en tillgång för studien. För att hitta forskning som är relevant för EDI har områden såsom musikteknologi, Ed-tech, musikproduktion och digitala verktyg sökts igenom. Sökord som vi bland annat har använt: *Music technology, musikteknologi, digitala verktyg, digital instrument, EDI, Ed-Tech, musikproduktion, education, musikinstrument* och *musikpedagogik*. För att komplettera denna litteratur har vi även använt sökordet *samhällsvetenskapliga metoder*. Vi har använt följande sökmotorer: Google Scholar, Lubsearch och Lubcat. Vi har även använt oss av biblioteket på Musikhögskolan i Malmö.

Litteraturgenomgången inleds med att beskriva instrumentet EDI, därefter beskrivs den musikteknologiska utvecklingen i skolan och samhället, dagens samtida musik, musikaliska upplevelser genom ny teknik, digitala och elektroniska instrument i undervisningen och ensembleundervisning i gymnasieskolan. Kapitlet avslutas med avsnittet lärarens roll i ständig utveckling.

3.1 Beskrivning av EDI

EDI är ett dynamiskt instrument som står i ständig utveckling och innefattar en rad verktyg för att framföra musik i realtid (University of Colorado, u.å). Inom området sker kontinuerligt uppdateringar och det tillkommer nya komponenter och programvaror. Vi har valt att utgå ifrån Berklee College of Music i Bostons (u.å) beskrivning av EDI då de nyligen införde EDI som instrument. Enligt dem är EDI ett system bestående av tre delar:

1. Dator
2. Användarkonfigurerad programvara - DAW (Digital Audio Workstation)
3. Digitala styrenheter som kan styra MIDI (Music Instrument Digital Interface)

Ovanstående beskrivning av EDI kommer att användas genom hela uppsatsen. En (eller flera) digital(a) styrenhet(er) är inkopplad(e) till en dator som i sin tur har en användarkonfigurerad programvara installerad, även kallad DAW. DAW definieras av Bell (2015) som digital inspelningsteknologi som vanligtvis består av en dator, läsplatta eller en telefon, ett ljudkort och en musikprogramvara. Kort sagt är DAW ett musikproduktionsprogram som kan användas både för studio- och livebruk. I denna programvara ställer musikern in vilket eller vilka ljud som denne vill musicera med och styrenheten fungerar som en anslagsyta för det ljud som är valt i programvaran. Styrenheten skulle exempelvis kunna vara ett MIDI-klaviatur eller en pushplatta. *MIDI* är ett musikaliskt gränssnitt som används för att kommunicera musikalisk data som har öppnat upp för nya möjligheter för musikskapande (Folkestad, 2018) genom att kombinera traditionella och digitala instrument (Hughill, 2012).

Brøvig-Hansen och Danielsen (2016) menar att utvecklingen av den digitala tekniken har gjort det möjligt för amatörer att få tillgång till musikprogram för musikproduktion och musikskapande som tidigare enbart använts i professionella inspelningssammanhang. Det digitala sättet att arbeta med musik som professionell kompositör har antagits av den yngre generationen, det vill säga elever med tillgång till musikteknologi hemma (Folkestad, 2018). Den tekniska utvecklingen har tillsammans med nya medieresurser och musikprogram som till exempel Ableton Live skapat en DIY-kultur för inspelning och liveframträdande (Jonasson, 2020). Knowles och Hewitt (2012) beskriver, redan för tio år sedan, hur studion till vissa delar har tagit plats på scen i form av live looping (där artisten kan spela in sig själv på scen) och samtidigt arrangera sin musik. De påvisar hur hårdvarukontroller tillsammans med mjukvaror underlättade för att göra framförandet visuellt för publik. Mjukvaror som just Ableton Live kan användas både live och i studion vilket medför att datorn kan få en roll i livesammanhang genom att driva mjukvaruinstrument eller spela upp ljudsekvenser.

3.2 Den musikteknologiska utvecklingen i skolan och samhället

Skolverket (2018) skriver att “Regeringens mål är att Sverige ska vara bäst i världen på att tillvarata digitaliseringens möjligheter” (s. 10). Ett nutida exempel på detta är att flera musikutbildningar i Skåne har implementerat elektroniska digitala instrument i sin

undervisning. Skolchefen för Rytmus musikgymnasium Martin Tuveesson säger i Research Institutes of Sweden (2021) att då många musiker i dagsläget skapar musik digitalt måste datorn ha en självklar plats i musikutbildningen.

Skolväsendet har genom historien anpassat sig till och nyttjat de digitala hjälpmedlen som över tid presenterats av samhället. Skolverket (2018) skriver om debatten gällande införandet av miniräknare, projektorer och persondatorer. Vissa röster stod för att de digitala hjälpmedlen skulle vara ett hinder för utvecklandet av bland annat logiskt tänkande hos eleverna. Den andra sidan i debatten stod för en mer uppmuntrande syn på digitaliseringen.

Ruthmann, Tobias, Randles och Thibeault (2015) refererar till Smith och dennes tankar kring hur teknologin och samhället utvecklas i förhållande till varandra. De synsätt som finns i frågan kan härddras och delas in i *soft determinism* och *hard determinism* (s. 131). I *soft determinism* anses teknologins utveckling styra samhällets utveckling. I *hard determinism* anses istället samhällets utveckling styra teknologins utveckling. Han liknar det vid vem som sitter i utvecklingens förarsäte och ser det som två olika synsätt som båda två är aktuella vid förståelsen av fenomenet.

Relationen mellan samhälle och utbildning beskriver Mark (2015) med orden "Education follows society" (s. 3). Han beskriver hur samhället över tid har utvecklats och att musikutbildningen följt med i denna utveckling. Viljan att följa samhället har fått musikutbildningen som fenomen att framgångsrikt existera över lång tid. Musikutbildningen har samtidigt bidragit till det kulturliv och samhälle som håller den vid liv.

Reimer (2015) kommenterar ovanstående citat genom att lyfta frågan kring hur skolan kontinuerligt bör rannsaka sig själv för att säkerställa att musikutbildningen håller sig aktuell i förhållande till samhället. Ruthmann m. fl. (2015) hävdar att konstutövande i skolan ofta förbiser eller motsätter sig modern och kommersiell kultur. Detta gäller även musikkonsten trots att den kommersiella musikindustrin har existerat sedan 1910-talet. Tobias (2015) skriver om att musikutbildningen måste titta både inåt och utåt för att kunna fatta beslut kring hur den kan anpassa sig till samhällets teknologiska utveckling. Han anser att skolan, ifall den nu vill följa med i samhällets förändring, behöver ifrågasätta nuvarande läroplaner. Även de filosofiska, pedagogiska och kulturella diskurser som finns inom skolväsendet kring hur musikutbildning ska se ut behöver ifrågasättas. Ruthmann m. fl. (2008) skriver att skolvärlden i framtiden kommer att behöva diskutera det digitala lärandets potential för att

med dess hjälp skapa samarbetsfrämjande och stödjande lärmiljöer. Då kommer skolvärlden också behöva diskutera förändringar gällande undervisningsmiljöer, regler och lärarroll.

3.3 Dagens samtida musik

Ruud (2013) beskriver *genrer* som ett sätt att kategorisera olika verk av en viss konstform in i bestämda grupper. Inom film kan kategorierna exempelvis vara skräck och komedi, inom musik kan det vara rock och reggae. Olika genrer har olika konnotationer gällande vilka som lyssnar till och musicerar inom den specifika genren. Några genrer har mer utpräglade kulturer kopplade till dem än andra. Mark (2015) skriver, utifrån en amerikansk kontext, en bakgrund till hur den kultur som omger den europeiska konstmusiken ser ut. Under 1900-talet ansågs den tradition och det sammanhang som fanns i Europa gällande dess konstmusik så viktigt att amerikanska musiker flyttade dit för att studera dem. Det var först under 1900-talets andra hälft som annan kultur, som jazz, fick plats i den amerikanska läroplanen. Reimer (2015) skriver, också ur en amerikansk kontext, om den klassiska musiken och den kultur som upprätthåller traditionen kring den. Enligt Reimer finns det en tradition att värdera musik från 1700-talet fram till 2000-talet högt och att denna musik kan ses som upplyftande. I motsats till de positiva associationer som görs kring konstmusiken ses att kring dagens moderna musik (Reimer exemplifierar gangsta rap) kan tankarna ledas till dålig smak och moral. Enligt Reimer kan detta ses utifrån sammanhanget att den moderna musiken ses som motpol till konstmusiken och att den därför ses som motsats till upplyftande. Sammanfattningsvis ser Reimer att det finns en tradition kring att konstmusik värderas högre än modern musik. Med det i åtanke resonerar Reimer hur det inte är främmande att ungdomar, ledda av vissa av sina musiklärare, uppmuntras till att studera och lyssna på just äldre musik.

Thibeault (2015) refererar till Philip när denne diskuterar kring dagens nya musik och de influenser som har format den. Han anser att utvecklingen av studiodproducerad och inspelad musik har påverkat nutida musik inom alla musikgenrer. En av de anledningar som lyfts är de verktyg som kan korrigerar misstag i det som spelats in. Estetiken och vårt musikideal, oavsett genretillhörighet, har rört sig mot ett perfekt och i många fall ouppnåeligt ljud. Philip (i Thibeault, 2015) skriver även att spontanitet och överraskningar i musiken har tryckts undan för det förväntade och slätstrukna.

Williams (2015) diskuterar den tidens musik och den kultur som omringade den just då. Här ifrågasätts tanken kring att den musikaliska utvecklingen främst blickar framåt. I texten lyfts tankar kring de kulturer som tidigare funnits etablerade gällande bland annat musikteknologi, musikindustri, genrer, publiker och uppförande. Dessa kulturer kan, pådrivna av den teknologiska utvecklingen, utmanas i ett kulturellt skifte och därmed förändra och utveckla hur musik konsumeras och produceras. Williams poängterar att kulturer kring gammal musik inte skall raderas utan att dess funktion och status, i och med den teknologiska utvecklingen, kan eller kommer förändras.

Teknologins framfart i västvärldens samhällen har skapat en ny sorts musicerande utanför skolvärlden. Reimer (2015) skriver "The out-of-school and in-school gap, at least recently if not longer, has been caused in large part by the swift, dramatic growth of music making and taking technologies that have burgeoned in our society" (s. 13). I texten lyfts tankar kring att musikteknologins utveckling gett förutsättningar för ungdomar att musicera utan krav på en viss skolmiljö eller en formell pedagogik.

3.4 Musikaliska upplevelser genom ny teknik

Thibeault (2015) beskriver på följande sätt hur musikaliska upplevelser har förändrats; "Whereas nearly all musical experience was once had in the physical presence of live performers, today nearly all musical experience comes through sound recordings experienced via new media" (s. 64). Thibeault fortsätter med att beskriva musikaliska upplevelser för 100 år sedan och understryker att det enda sättet att uppleva musik då var via liveframföranden. Idag är liveframföranden en mycket mindre del av vårt musiklyssnande som istället har ersatts av att lyssna på ljudinspelningar. På följande sätt beskriver han risken med lärare som ser uppträdandet som det enda format som kan ge värdefulla musikaliska upplevelser:

For those music educators who remain wedded to the performance locus and the values that flow from it, they will continue to hold similar beliefs, perhaps to notice only what is lost, and to cling to the idea that only live performance can provide worthwhile musical experiences. (s. 86–87)

Thibeault (2015) skriver att lärare som är av denna uppfattning eventuellt endast lägger märke till de aspekter som går förlorade när musiken inte framförs live. Därmed åsidosätts de aspekter som eventuellt skulle kunna förhöja den musikaliska upplevelsen av musiken då allt inte är live-framfört. Thibeault redogör för Glenn Goulds tankar kring några av de aspekter som påverkas i förhållandet mellan livemusik och inspelning. Thibeault beskriver även Glenn Goulds resa från livemusiker till studiomusiker och om dennes preferens för inspelad musik i förhållande till livemusik:

One can't find a more emphatic rejection of performance than by Glenn Gould, who in an interview in 1981 declared: "The concert has been replaced, you know. . . . Technology has the capability to create a climate of anonymity and to allow the artist the time and the freedom to prepare his conception of a work to the best of his ability, to perfect a statement without having to worry about trivia like nerves and finger slips. It has the capability of replacing those awful and degrading and humanly damaging uncertainties which the concert brings with it; it takes the specific personal performance information out of the musical experience". (s. 73)

Glenn Gould understryker här vikten av att förinspelat material kan ha fördelar jämfört med liveframträdanden. Han menar att med inspelningar har utövaren större möjlighet att fullända sin musikaliska insats för att lyssnaren ska komma närmare utövarens konstnärliga idé.

Glenn Gould (i Thibeault, 2015) beskriver identitetsskapande som en faktor i musikskapandet vilket går i linje med Ruud (2013) som menar att människans identitet är nära sammankopplad till musik. Ruud hävdar bland annat att identitet fungerar som en positionering och avgränsning i det sociala rummet. Han skriver om musikalisk identitet i form av individens insamlande av musikaliska upplevelser, både utövande och skapande av musik. Han beskriver också att musik kan fungera som en social markör. Williams och Webster (2008) har ett annat perspektiv på när människan och musiken möts, då i samband med teknik. Nedan bemöter de några av de tankar som kan uppkomma när teknik, människa och musikskapande möts.

It is important to understand that people using technology are the most important component of a music system. Whatever great achievements flow from the process of using technology in music making, it is not the machines that should earn the credit. Rather, the human mind and creative spirit are responsible. (s. 144)

De menar att tekniken agerar verktyg för utövarens musikskapande och att bakom varje teknisk handling finns en ansvarig människa. I relation till Ruuds (2013) tankar kan det musikaliska identitetsskapandet kopplas till Williams och Webster (2008) tankar om musikskapande med hjälp av teknik. Då kan det ses att i musikskapande med teknologiska verktyg är det mänskliga och kreativa väsen som står som skapare av både musikalisk identitet och musikaliska alster.

Teknologiska framsteg kan på andra sätt förändra hur musik upplevs och tolkas. Tobias (2015) berättar om sina erfarenheter av en konsert i Gammage auditorium (Arizona State University) där det skapades en ny typ av upplevelse med hjälp av teknik. Publiken fick under konserten diskutera sina upplevelser i ett chattrum. Tobias skriver "I was able to interact with the music and others in the physical place of the concert hall in ways that would not have occurred without digital media" (s. 105). Detta skulle kunna ses som en kreativ omfamning av de teknologiska framstegen. Med hjälp av tekniken ifrågasattes förväntningar på hur ett musikaliskt sammanhang är uppbyggt samt hur det upplevs och tolkas.

3.5 Digitala och elektroniska instrument som verktyg

Nilsson (2011) beskriver ett instrument som ett verktyg: "An instrument is a tool, a means to achieve something, which in a certain way becomes invisible, since activity with tools is most likely not a goal in itself" (s.153). Författaren fortsätter beskriva att uppgiften ligger i fokus, instrumentet i sig bleknar för sin uppgift. Vidare beskriver Nilsson musikaliska instrument som objekt som används för att spela musik. Det genomgående sättet att klassificera musikaliska instrument är att det hörbara resultatet accepteras som musik. Objektet kan inte betraktas som ett instrument om resultatet inte värderas som musik. Även Jordà (2004) skriver om vilka instrument som kan räknas som musikaliska instrument och har en egen slutsats i frågan: "...music is, at the end, the final judge. Any instrument is worth the music it makes". Författarna är alltså eniga om att musiken som instrumentet kan skapa är det som rättfärdigar vad som räknas som ett musikaliskt instrument.

Nilsson (2011) belyser hur musikinstrument har utvecklats under lång tid och påverkats av både instrumentbyggare och musiker från många genrer, på så sätt kan instrumentet fungera som en kapsel av kultur genom tiden. Fortsättningsvis beskrivs hur vissa instrument

tar med sig en viss känsla “For example, some common preconceptions are that a saxophone brings in a flavor of jazz, and an oboe carries an air of classical music into any context” (s. 272). Instrumentets användningsområde, musikern som spelar på det och traditioner verkar styra identiteten hos instrumentet mer än den ursprungliga designen. Nilsson menar att analoga instrument har givna ramar och digitala instrument snarare har påhittade ramar. Författaren menar att digital teknologi gör att digitala instrument inte har samma fysiska begränsningar som andra instrument men kräver exakta instruktioner.

Att lära sig ett elektroniskt instrument är en process som kan vara krävande och ta tid. “It’s difficult, though, to make interesting music with new instruments, and learning to play an electronic instrument, like acoustic instruments, can take years” (Mathews i Nilsson, 2011, s. 269). Nilsson (2011) menar att det finns stora skillnader i övning, förberedelse och musicerande mellan analoga och digitala instrument. Han skriver att digitala instrument inte kräver samma övning på tonproduktion som exempelvis ett blåsinstrument. Andra instrument kan ha en mer intim koppling till musikern då de hamnar närmare kroppen och ibland även i munnen. Han hävdar också att digitala instrument kräver föga fysisk ansträngning för att trakteras och att instrumentens tonproduktion inte är direkt kopplad till kroppen.

Nilsson (2011) menar att förberedelsetiden, eller övandet, på instrumentet är 50/50 tillägnad att ställa in ljud respektive det faktiska spelandet. Han skriver också att det är upp till musikern, vilken han kallar spelaren/designern, att hitta på sätt att använda instrumentet och utforska hur instrumentet kan spelas. Gällande övning delar han upp det i kortsiktig och långsiktig övning samt ger olika exempel. Kortsiktig övning kan vara att koppla ett specifikt fysiskt reglage till en specifik funktion i mjukvaran eller byta funktion mellan två olika anslagsytor. Långsiktig övning anser han är att öva som på samma sätt som andra instrument för att kunna musicera med andra musiker.

Berklee College of Music i Boston (u.å) beskriver kombinationen av EDI:s tre komponenter så här: “Combined, these act as a single instrument capable of a wide range of musical expression.”. EDI är alltså ett verktyg för att få fram många olika musikaliska uttryck, vilket går i linje med hur Jordá (2004) och Nilsson (2011) beskriver ett instrument.

3.6 Ensembleundervisning i gymnasieskolan

Upplägget för hur gymnasieskolans ensembleundervisning ser ut i praktiken varierar från skola till skola. På Utbildningsguiden (2023), som tillhandahålls av Skolverket, står det att de skolor som erbjuder Estetiska programmet ska inkludera vissa gymnasiegemensamma ämnen och vissa programgemensamma ämnen. De gymnasiegemensamma ämnena är till exempel svenska och matematik medan ett programgemensamt ämne till exempel är estetisk kommunikation. De estetiska program som valt inriktningen musik måste utöver de föregående också inkludera bland annat Ensemble med körsång (200 p) i programmet. Vissa skolor väljer att utöver detta inkludera Ensemble 2 (100 p) på sina program.

Skolverket (2023b) skriver att musikämnet på gymnasiet ska syfta till att elever får utveckla sina kunskaper inom musik. Eleverna ska även utveckla sin förmåga att gemensamt i ensemble och solistiskt gestalta musik. Vidare skriver Skolverket (2023b) att elever som läser ämnet musik ska få förutsättningar för att utveckla sina kunskaper om musik, begrepp och stildrag från olika tider och kulturer och därmed även få ett genrebrett perspektiv. Skolverket (2023b) skriver även att "Undervisningen ska bidra till att eleverna utvecklar kreativitet och förståelse av samband mellan detalj och helhet".

I det centrala innehållet för kursplanen i Ensemble med körsång, 200 poäng (se bilaga 4), står det att undervisningen i kursen ska främja flera olika sorters kunskaper. Eleven ska utveckla färdigheter i att musicera i noterad eller gehörsbaserad musik, konstnärlighet och genrer utifrån olika sammanhang, stildrag, instudering, instrumentvård, musikalisk bearbetning, musikalisk gestaltning och kommunikation. Det står också att undervisningen ska innehålla hantering av musikteknisk utrustning, mikrofoner, ljudanläggning och kablage samt ljudteknik och akustik. Kursen ska även främja god arbetsmiljö vid musikutövning. Eleverna ska under kursen få ökad förståelse för digital bearbetning av musikaliskt material med varierande inspelningstekniker. Undervisningen ska också innehålla moment som behandlar analogt och digitalt ljud samt MIDI. Det centrala innehållet beskrivs enligt Skolverket (2022b) som det innehåll som en kurs måste behandla. Skolan och läraren har dock i viss mån möjlighet att fatta professionella beslut för att utforma kursens tyngdpunkter.

I ensembleundervisningen har alltså läraren stor möjlighet att styra undervisningen utifrån sina professionella ställningstaganden. I Asps (2015) studie om ensembleundervisning på

gymnasieskolans estetiska program lyfts hur också eleverna blir involverade i repertoarval för att höja elevernas motivation i ensemblesammanhang. Lärarna i studien väljer repertoar som innehåller traditionella teoretiska moment, medan eleverna genom sitt val av musik visar att de är mer fokuserade på själva utförandet av musiken. Asp beskriver också hur innehållet i ensembleundervisningen på estetiska programmet i musik påverkas av de estetiska ideal som elever har. Istället för fokus på processinriktad undervisning blir den elevstyrda undervisningen mer inriktad på produkt och det slutliga klingande resultatet. Asp menar också att en förklaring till att musiklärarrollen nu kan uppfattas som mer tillbakadragen än tidigare handlar om att eleverna ofta har mer insyn i hur den samtida musiken ska spelas och förstås, därmed får de tolkningsföreträde. Fortsättningsvis skriver Asp följande:

Relationerna mellan det estetiska programmets utseende och uppfattade funktion, det estetiskt-normativa och ambitionen att efterlikna en professionell musikalisk praktik får stor betydelse för olika val i undervisningen. Ett sätt att förstå detta är att se hur ensembleundervisningen förhåller sig till estetiska ideal kring vad som räknas som ett giltigt iscensatt lärandeobjekt. (s. 133)

Asp (2015) problematiserar ytterligare elevernas påverkan på undervisningen genom att belysa det utifrån att undervisningen på gymnasiet är konkurrensutsatt. I och med elevernas fria val av gymnasieutbildning finns det en risk att lärare anpassar undervisningens innehåll efter att hålla sina elever kvar på utbildningen. Asp skriver: "Nöjda elever innebär skolpeng och detta ekonomiska system föder implicit ett incitament att tillfredsställa elever, vilket kan komma i konflikt med en undervisning som möjligtvis är mer krävande och inte på samma sätt lika tillfredsställande för eleverna" (s. 140). Asp har i sin studie även upptäckt att vissa lärare på estetiska program på gymnasiet låter sitt repertoarval i ensemblen styras för att locka nya elever i PR-syfte inför turnéer på grundskolan.

Utöver att behöva förhålla sig till ämnesplaner och ekonomiska incitament vill Skolverket (2023a) att skolan ska arbeta för jämlikhet utifrån kön. Skolverket betonar att skolans uppdrag bland annat är att främja jämställdhet genom att synliggöra och motverka de könsmonster som begränsar elevers utveckling. Jonasson (2020) skriver om teknologi i förhållande till konststillhörighet. Jonasson refererar till Armstrong (2011), Borgström Källén (2014a) och Greens (1997) "studier på att de historiska och kulturella aspekterna inkorporerade i teknik främst gynnar mäns och pojkars användning av teknologi" (s. 14).

Jonasson nämner även att pojkar och män görs till teknikexperter i klassrummet. Armstrong (i Jonasson, 2020) berättar att teknik i vardagslivet, såsom vitvaror, sammankopplas med femininitet medan teknik i studioinspelningssammanhang oftare sammankopplas med maskulinitet.

Rektorn på gymnasieskolan Rytmus i Malmö (J. Knagg, personlig kommunikation, 11 januari, 2023) berättar om könsfördelningen på eleverna som studerar EDI på musiklinjen på skolan som denne arbetar på. Knagg berättar att det är 15% av eleverna som definierar sig som något annat än man. Undervisande lärare i EDI på AMB i Tingsryd (V. Enebjörn, personlig kommunikation, 27 mars, 2023) berättar att 12,5% av eleverna som spelar EDI definierar sig som något annat än man.

3.7 Lärarens roll i ständig utveckling

Tobias (2017) menar att nyfikenhet på teknik och digitala medier möjliggör en utveckling av tidigare outnyttjad potential. Författaren säger “The use of technology and digital media to augment music programs in ways that lead to new musical possibilities for students and teachers may reveal some of technology and digital media's most untapped potential” (s. 437). Vidare läggs också vikt vid att det är upp till pedagogen att avgöra på vilket sätt detta bör ske, bland annat hur och när akustiska och digitala inslag kan fungera i symbios. Tobias skriver vidare att vi kommer behöva utforska vår definition av musikalitet, kreativitet och musikalisk bildning, i takt med teknikens framfart i undervisningen.

This may require ongoing exploration and negotiation of what it means to be musical, creative, and musically educated. Developing related theory and praxis necessitates that music educators and learners consider and address technology and digital media thoughtfully, critically, and imaginatively. This may help us open our eyes and ears to technology and digital media's possibilities and to ramifications of what it means to be musical. (s. 437)

Tobias (2017) menar att vi genom att ta till oss teorier och praktiker som berör teknik kommer vi kunna bredda vårt perspektiv för möjligheterna inom musikämnet. Då kan vi även utvidga vår uppfattning om vad musikalitet innebär. Ruthmann m. fl. (2008) beskriver teknikens ökande betydelse för musiken i skolan och för musiklärare i skolmiljöer. Vidare argumenterar

Ruthmann m. fl. för att musiklärare bör engagera sig i forskning för att utvecklas inom sin profession.

Dagens möjligheter till musikinlärning påverkas mycket av den stora vågen av musikresurser online som elever tar del av både på fritiden och i skolsammanhang. Waldron (i Waddell och Williamson, 2019) beskriver detta på följande vis:

The explosion of online music resources has also shaped the sphere of music learning, both in the classroom and beyond. Millions of instructional music videos can be found via online portals such as YouTube, used not only by individuals in informal learning practices but being actively incorporated into educational frameworks. (s. 2)

Waddell och Williamson (2019) menar att lärplattformar, som till exempel Youtube, blir successivt mer aktivt involverade i utbildningssammanhang, och att plattformarna även är väl använda i privat bruk i informella lärmiljöer. Detta är något lärare får ta hänsyn till och som går att koppla till hur Reimer (2015) skriver om att lärarrollen förändras i takt med teknikens framfart:

...dramatic growth of music making and taking technologies that have burgeoned in our society. Those technologies enable musically creative activities and responding activities (also creative) of a variety of sorts to be immediately accessible to youngsters, with little if any reliance on formal teaching contexts. (s. 13-14)

Reimer (2015) beskriver de tekniska möjligheter som har uppstått i vårt samhälle för att skapa och konsumera musik som möjliggörande för unga människors musikskapande utan någon typ av formell undervisning. De tekniska möjligheterna möjliggör nya musikaliska sammanhang där det är lättare för små grupper att utöva musik på ett utforskande sätt. Ensemblens medlemmar komponerar och improviserar och där äger de kreativiteten själva. Vid sidan om detta finns en ivrig publik som är redo att ta emot det som skapas. Att detta musikaliska ekosystem existerar vid sidan av skolans verksamhet beskriver Reimer (2015) som en anledning till att musiklärarens roll förändras från den tidigare formella undervisningsformen.

4. Metod

I detta kapitel presenteras den metod för datainsamling som har använts i studien samt de överväganden som har gjorts i studien, jämförelse av skillnader mellan kvalitativ och kvantitativ forskning och studiens fokus. Vidare görs kort presentation av vilken metod som valts och varför. Efter det följer studiens design gällande urval, presentation av informanter, genomförande, analys, resultatets kvalitet och sedan etiska överväganden.

4.1 Metodologiska överväganden

Metoder inom forskning kan delas in i två övergripande kategorier; kvalitativ och kvantitativ metod. Bryman (2018) beskriver kvantitativ metod som en forskningsstrategi som betonar kvantifiering gällande insamling och analys av data. Vidare beskrivs kvantitativ metod som en inriktning kopplad till en positivistisk kunskapssyn, till skillnad från en kvalitativ metod som tar avstånd från denna. I processen av insamling och analys av data så lägger kvalitativ metod vanligtvis större vikt vid ord än siffror. Bryman (2018) skriver att kvalitativ metod har som utgångspunkt att ta del av deltagarnas perspektiv och uppfattning för att ta reda på hur individerna tolkar och uppfattar sin sociala tillvaro.

Vi har valt att använda oss av kvalitativ metod då vi vill lägga vikt vid deltagarnas upplevelser och uppfattningar. Metoden vi har valt att använda är kvalitativ intervju. Intervjuerna syftar till att ge en djupare inblick i hur deltagarna i ensemble, både elever och lärare, uppfattar undervisningen och instrumentets möjligheter och begränsningar i ensemblespel.

4.1.1 Kritik mot kvalitativ forskning

Bryman (2018) menar att kvalitativa och kvantitativa forskare kritiserar varandras metoder. Kritiken mot den kvalitativa metoden innefattar bland annat att den kvalitativa forskningen är subjektiv utifrån forskarnas personliga uppfattningar om vad som kan betraktas som relevant i förhållande till vad en annan forskare ansett betydelsefullt. Den kvalitativa forskningen är, liksom all samhällsvetenskaplig forskning, också svår att replikera.

Meningsmotståndare till den kvalitativa metoden menar också att generaliseringar av kvalitativa forskningsresultat är svåra att göra (Bryman, 2018). Det leder till att forskningsresultaten är svårapplicerbara på andra sammanhang än i den situation där forskningen bedrevs. Även bristande transparens gällande hur forskarnas analys sett ut är en vanlig tradition kring kvantitativa forskare.

4.2 Studiens fokus och objekt

Studien fokuserar på att undersöka de upplevelser elever och lärare på estetiska programmet musik har av EDI. Studiens fokus ligger även vid att undersöka hur ensembleundervisningen för EDI upplevs samt de förutsättningar som elever och lärare ser att instrumentet har i ensemblespel.

Utgångspunkten ligger i hur elever och lärares egna uppfattningar och upplevelser ser ut idag och deras levda erfarenhet av EDI. Data har insamlats genom kvalitativa intervjuer. Utifrån studiens fokus har dess informanter varit verksamma lärare eller elever på gymnasieutbildning med estetiskt program, inriktning musik. Samtliga informanter har koppling till EDI i ensemblespel.

Utifrån våra tidigare upplevelser av musikutbildning och vår kommande yrkesroll ansågs upplevelser av och förutsättningar för ensemblespel i gymnasieskolan relevant att undersöka.

4.3 Metod för datainsamling: kvalitativ intervju

Bryman (2018) beskriver kvalitativ intervju som en form av forskningspraktik vilken är riktad mot den intervjuades ståndpunkter. Det gör att intervjun kan ta olika riktningar, vara mer följsam och flexibel än exempelvis strukturerade intervjuer. Vid utförandet av kvalitativ intervju finns det två tillvägagångssätt, ostrukturerad intervju och semistrukturerad intervju. Ostrukturerad intervju liknar ett samtal och forskaren blir i denna intervjuform fri att följa intervjupersonen som får associera fritt utifrån ämnet. I semistrukturerad intervju har forskaren tydliga teman och ämnesområden att utgå ifrån. Forskaren kan använda sig av en intervjuguide men är fri i vilken ordning frågorna kommer och har möjlighet att gå in djupare på det intervjupersonen berättar om med hjälp av följdfrågor. Bryman (2018) skriver också

att det är en god idé att utgå ifrån en intervjuguide när studien har flertalet forskare, för att intervjuerna ska gå åt samma riktning och vara jämförbara.

Eftersom vi i vår studie ville ta reda på lärares och elevers erfarenheter av EDI i ensemble passade det bra att använda kvalitativa semistrukturerade intervjuer som metod. Det gav oss möjlighet att vara flexibla och följsamma kring intervjupersonernas erfarenheter och upplevelser. Vi kom att använda oss av en intervjuguide (se bilaga 3) och göra semistrukturerade intervjuer. Intervjuerna spelades in för att vi skulle kunna vara så lyhörda som möjligt samt kunna transkribera dem. Bryman (2018) menar att det finns flera positiva anledningar att spela in, dels att inte behöva förlita sig enbart på de anteckningar som görs i stunden men också för att kunna komma tillbaka, höra nyanser i samtalet och intressanta formuleringar.

4.4 Design av studien

Nedan följer studiens design. Först presenteras studiens urval, därefter informanterna, därefter bakgrund till hur intervjuer och transkription genomförts och sist hur analys har skett.

4.4.1 Urval

Vi valde att i denna studie göra ett målinriktat urval utifrån studiens syfte och frågeställningar. Bryman (2018) rekommenderar denna urvalsteknik för studier som grundar sig i kvalitativ forskning och som använder intervju som metod. Urvalsmetoden går i sin enkelhet ut på att intervjua informanter vars svar förväntas vara relevanta för studiens syfte och frågeställningar. I urvalet söktes informanter i vår geografiska närhet utifrån ett bekvämlighetsurval för att ha möjligheten att kunna utföra intervjuerna på plats. De olika skolor som informanterna i studien arbetar på eller studerar vid erbjuder EDI på olika sätt. På vissa av skolorna söker eleverna in med EDI som huvudinstrument och på andra skolor går eleverna musikproduktionsinriktning och har via det EDI som instrument i ensembleundervisning. Skolorna i studien har olika upplägg utifrån instrumentalundervisning, ensemble och musikproduktion. På några av skolorna används begreppet dator som instrument och på andra används EDI. Skillnaderna i utbildningarnas

upplägg skulle kunna ha effekt på resultatet men vi bedömer att alla informanternas perspektiv är relevanta för studien.

I studiens utvecklingsprocess förändrades syfte och frågeställningar utifrån att tidigare ha inkluderat upplevelser från lärare vid högre musikutbildning. I analysarbetet valdes perspektivet att uteslutas då det inte tillförde nya perspektiv i förhållande till de andra informanternas intervjuer. Därav intervjuades sex informanter men endast fem informanters svar valdes att användas i studien.

4.4.2 Informanter

I urvalet av informanter har vi utgått ifrån de estetiska program i vår geografiska närhet som tillhandahåller EDI som instrument och musikproduktionsinriktning. Tre av informanterna är lärare som antingen undervisar eller ansvarar för undervisning i musik och två av informanterna är elever som studerar vid det estetiska programmet med inriktning musik. Samtliga informanter identifierar sig som män.

Nedan följer en presentation om de informanter som deltar i studien.

- Lärare 1 - Undervisar i EDI på gymnasieskola.
- Lärare 2 - Undervisar i EDI på gymnasieskola.
- Lärare 3 - Undervisar i ensemble och musikproduktion på gymnasieskola.
- Elev A - Går sitt tredje år på estetprogrammet med inriktning musikproduktion.
- Elev B - Går sitt tredje år på estetprogrammet med inriktning musikproduktion.

4.4.3 Genomförande av intervju och transkription

Intervjuerna genomfördes dels digitalt, dels på fysisk plats. Intervjuerna varade ca 20-45 minuter vardera. Vid intervjuerna var samtliga författare närvarande förutom vid ett intervjutillfälle då endast två av författarna närvarade. Samtliga intervjuer spelades in med ljudupptagning. Intervjuarbetet var upplagt så att författarna gemensamt utformade en intervjuguide (se bilaga 3). Vid intervjutillfället ledde en av studiens författare intervjun och ställde följdfrågor medan de andra endast, sparsamt, flikade in med följdfrågor.

Efter att intervjuerna genomförts transkriberades de ordagrant i sin helhet. När citat från informanterna sedan fördes in i resultatet reviderades de från talspråk till skriftspråk för att de skulle vara mer lättförståeliga för läsaren.

4.4.4 Analys

Förarbetet till studiens analysarbete inleddes med transkription av de gjorda intervjuerna. Analyserna har sedan gjorts efter Patel och Davidsons (2011) fyrstegs-modell för analys (s. 33):

1. Bekanta sig med data och etablera ett helhetsintryck
2. Uppmärksamma likheter och skillnader i utsagorna i intervjuerna
3. Kategorisera uppfattningar i beskrivningskategorier
4. Studera den underliggande strukturen i kategorisystemet

Efter transkriptionen av intervjuerna läste vi igenom den data som insamlats för att få en helhetsbild av intervjusvaren. Detta gjordes relativt tätt in på intervjuernas genomförande. När vi sedan hade läst igenom denna data fortsatte vi arbetet genom att diskutera vilka teman som informanterna lyfte fram som även vi fann intressanta, och sedan ställde vi informanternas svar mot varandra för att se var de skilde sig åt eller tyckte likadant. Fortsättningsvis kategoriserades informanternas uppfattningar i ett stort antal beskrivningskategorier som sedan sällades ut till något färre kategorier. Slutligen för analysen har vi studerat den underliggande strukturen för de kategorierna som utkristalliserats ur datainsamlingen.

4.5 Resultatets kvalitet - Giltighet och trovärdighet

Denna studie har genomförts med ett målinriktat urval av informanter, där vi har gjort ett aktivt val av informanter för att hitta personer som har insyn i studiens fokusområden och kan svara på de forskningsfrågor som ställs. Detta menar Bryman (2018) är positivt för att öka studiens trovärdighet.

De informanter som deltar i studien har vi någon typ av personlig koppling till genom utbildning i någon form. Den relationella kopplingen till deltagarna kan utgöra en risk för att

påverka resultatet. Vi ser i detta fall det relationella som en möjlighet att få informanterna att känna sig trygga för att kunna dela med sig av sina erfarenheter och tankar i ett samtalsklimat som de eventuellt känner sig bekväma med. Under intervjuerna ansträngde vi oss för att skapa en trygg miljö och vi menar att den relationella kopplingen inte har påverkat resultatet nämnvärt. Intervjuerna har genomförts med ett aktivt försök till objektivitet genom att låta informanterna ta tid till att tänka igenom sina svar och sedan få prata till punkt.

Av de fem intervjuer som gjorts i arbetet är två av dessa gjorda på distans med hjälp av digitala videosamtalsplattformar. Eventuellt skulle detta kunna innebära tekniska svårigheter i form av ljudupptagning, inspelningskvalitet osv. men det är inte något som vi har upplevt hindrande eller dämpande av studiens kvalitet. Vi bedömer kvaliteten på de digitalt genomförda intervjuerna lika god som övriga intervjuer i arbetet.

4.6 Etiska överväganden

Studien har bedrivits utifrån fyra etiska grundläggande principer hämtade från Vetenskapsrådet (2017): sekretess, tystnadsplikt, anonymitet och integritet. Informanterna har fått en bakgrund till vad studien syftar till att undersöka, genom skriftlig kommunikation innan intervjun och muntlig information i början av varje intervju. Informanterna har fått en samtyckesblankett i samband med intervjun där det tydligt framgår att deras medverkan är frivillig och kan avbrytas och återkallas utan motivering. Samtyckesblanketten finns med som en bilaga i studien (se bilaga 2). Samtliga informanter i studien är anonyma och deras personuppgifter har behandlats med största respekt och förvarats på ett sätt så de inte går att komma åt för utomstående. Deras uppgifter används enbart i forskningsändamål. På så sätt menar vi att studien uppfyller kraven på information, samtycke, konfidentialitet och nyttjande.

5. Resultat

I detta kapitel redogörs för de resultat som kommit fram i samband med studien. Syftet med studien är att undersöka EDI i ensemble för att se vilka faktorer som påverkar elevers och musiklärares möjlighet att använda instrumentet i ensemblespel. För att undersöka detta har vi genomfört kvalitativa intervjuer med lärare och elever och i följande kapitel redogörs den datainsamling som gjorts. Eftersom informanterna har olika bakgrunder inom EDI respektive musikproduktion används dessa begrepp sammanflätat i resultatredovisningen. Resultatkapitlet redovisas under följande rubriker; Vad innebär EDI?, EDI i ensembleundervisning, EDI och musikproduktion, identitetsskapande inom EDI, EDI:s genrekonnotationer, representation, lärares förhållningssätt till EDI och elev som nybörjare och expert.

5.1 Vad innebär EDI?

Informanterna redogör för sina, relativt samstämmiga, upplevelser av EDI och sina upplevelser om EDI:s innebörd. Först presenteras resultat från intervjuerna med Elev A och B och därefter resultat från intervjuerna med Lärare 1, 2 och 3. För våra informanter är EDI beläget nära begreppet “Dator som instrument” och därför använder vissa av informanterna i studien dessa begrepp synonymt. Elev B menar att EDI kan ses som en sammansättning av dator, controller (digital styrenhet) och DAW. Elev B inleder sitt uttalande med “EDI är ett instrument” och fortsätter med att poängtera kontrollern som en essentiell del av instrumentet. Vidare berättar Elev B att EDI är ett instrument som har en anslagsyta som kopplas in i datorn och sedan används ett program i datorn för att bestämma vilket instrument som spelas “virtuellt genom datorn”.

Att på något sätt spela det analogt, någonting som är i den virtuella världen, i datorn. Man ska försöka få ut det, som ett analogt instrument på något sätt. Det skulle jag säga att EDI är. (Elev B)

Elev A berättar att “EDI är att spela med hjälp av sin dator. Och ja, med andra instrument också som till exempel en launchpad eller ett MIDI-keyboard”. Här nämner eleven

Launchpad (se begreppslista) som är en digital styrenhet som kan användas för att skicka MIDI-data. Elev A använder också begreppet EDI synonymt med “dator som huvudinstrument”. Elev A säger sig uppleva instrumentet som något som kan bidra väldigt mycket till ensemblespel då dess användningsområde är dynamiskt. Eleven säger att EDI:s funktion i ensemblespel exempelvis kan vara att fylla en basists roll, men också att launcha förprogrammerade/inspelade backing tracks (se begreppslista). Elev A exemplifierar också ett tillfälle då programmerade trummor använts för att ersätta en frånvarande ensemblekamrat. Både Elev A och B ser alltså EDI som ett musikaliskt instrument som är kopplat till en dator. De båda lyfter instrumentet ur sitt fysiska sammanhang för att belysa det utifrån dess funktion, antingen utifrån en mer filosofisk hållning i gränslandet mellan analogt och digitalt eller utifrån dess musikaliska roll i ett ensemblesammanhang.

Lärare 2 beskriver EDI som att det är “musikproduktion live” och menar att element som tidigare har förknippats med musikproduktion numera går att spela live via instrumentet EDI. Lärare 1 beskriver innebörden av EDI som “datorn, programmet och anslagsytan”. Läraren säger att det finns tre beståndsdelar som EDI-sten behöver öva på – spelteknik på de anslagsytor som används, programmets konstruktion och den kreativa processen för att realisera musikaliska idéer. Lärare 2 resonerar kring vad EDI innebär och säger: “Det är musikproduktion och det är låtskrivande, arrangering, pianospel och sång amen du vet, jätte, jättemycket liksom”. Lärare 2 understryker att det är ett dynamiskt instrument med många olika typer av möjligheter. Lärare 3 resonerar kring vad EDI kan innebära och menar att det är när en dator är del av ett musikaliskt synkront samspel. Lärare 3 berättar även att det finns många olika typer av digitala styrenheter såsom MIDI-saxofon eller MIDI-gitarr som kan ge fler ingångar in i instrumentet.

5.2 EDI i ensembleundervisning

I detta avsnitt presenteras informanternas tankar kring EDI som del av en musikalisk ensemble samt instrumentets möjligheter och begränsningar i dessa ensemblesammanhang. Elev B berättar om sin upplevelse kring hur EDI kan ses som ett ensembleinstrument snarare än ett soloinstrument. EDI har enligt eleven en stark koppling till ensemblespel, i och med att en del av instrumentet är att göra backing tracks och samples som ska användas

tillsammans med andra instrument. Elev A menar att instrumentet EDI kan tillföra många olika faktorer som underlättar i samband med ensemblespel.

Med hjälp av EDI kan man spela vad som helst och vilket instrument som helst. Om någon är sjuk, om man inte har en basist eller om man inte har tillgång till just detta instrumentet så kan man spela det ändå. Förutom att bara spela så kan jag också producera saker och ha det som backing track.
(Elev A)

Elev A menar att EDI rent logistiskt fyller en unik roll i och med att instrumentet kan täcka upp för frånvarande instrument eller helt utesluta behovet av dem genom att skapa backing tracks med det eller de instrument som saknas i ensemblen.

Lärare 2 diskuterar hur EDI-sten kan få möjlighet att prova andra saker i ensemblesammanhang som denne inte kan öva på i solistiska situationer. Eleven kan exempelvis, i en trygg skolmiljö, få testa att spela upp och spela till dessa backing tracks. Lärare 2 hävdar i samma mening att en stor del av dagens musicerande är att spela till backing tracks. Lärare 1 berättar om hur EDI skiljer sig från andra instrument och säger:

Det finns en del som skiljer sig från alla andra instrument och det är att du kan spela in på det här instrumentet och spela upp det du spelat in. Det ger ju en möjlighet att jobba mer laborativt med ljuden du har i ensemblen och kunna jobba mer i projekt, eller snarare en produktion, istället för att bedriva undervisningen där det handlar om att instruera instrumentet så att säga.
(Lärare 1)

Lärare 1 beskriver de möjligheter som EDI kan ge in i ensemblesituationer och hur det påverkar lärarens sätt bedriva undervisningen som blir mer som en produktion.

EDI kommer också med andra instrumentspecifika möjligheter i samband med ensembleundervisningen eftersom instrumentet har egenskaper som andra instrument inte har, exempelvis att spela in och spela upp ljud, menar Lärare 1. Lärare 3 berättar att det finns många fördelar med att använda en pushplatta då det underlättar skapandeprocessen, som till exempel att kunna live-loopa delar av en låt vid låtskrivande. Elev A anser också att möjligheten att ställa in en skala på en pushplatta förenklar ”så vet man vilka som är och vilka som inte är med, så kan man på så sätt sällan göra fel och det blir lättare att göra rätt”. Eleven belyser att skalan blir mer synlig på pushplattan än på andra instrument när de toner som är inom skalan är upplysta och de andra, icke-diatoniska, tonerna är nedsläckta.

Lärare 3 menar att EDI utifrån ett lärarperspektiv kan fylla en logistisk och pedagogisk fördel genom att det går att sammanföra fler elever i samma ensemblesammanhang och rum. Läraren beskriver att det även finns konstnärliga möjligheter när flera EDI-ster spelar i samma ensemble som exempelvis att spela stråkkvartett eller trigga fem olika instrument och ljud. Detta menar Lärare 3 skulle kunna komplettera en traditionell ensemble och då skapa en mer komplex ljudbild.

Informanterna lyfter också tankar kring hur EDI i ensemblespel påverkas av instrumentspecifika faktorer såsom instrumentdesign, exempelvis vilken DAW eller typ av styrenhet som används. Lärare 1 menar att EDI-sten designar sitt instrument precis som en klassisk slagverkare där slagverkaren väljer ljud beroende på vad den musikaliska situationen kräver. Läraren menar att en stor del av EDI är just designen av uppträdandet, konstruktionen av instrumentet. På detta sätt menar Lärare 1 att möjligheten att anpassa instrumentet är mycket positivt för musicerandet i ensemble eftersom EDI är dynamiskt och mångsidigt. Läraren menar att det ger ensemblen stora kreativa möjligheter som exempelvis att spela samplingar. EDI skiljer sig dock från andra ensembleinstrument i och med att det krävs förberedelse i form av programmering innan musicerandet, menar Lärare 1. En specifik knapp ska trigga ett specifikt ljud och detta behöver förberedas, förklarar läraren. Detta innebär att ansvarig lärare och eleven i fråga i vissa lägen behöver planera instrumentets roll i förväg, anser Lärare 1.

Något som också gör att EDI kan kräva mer förberedelsetid inför ensembleundervisningen än vissa andra instrument menar Lärare 2 är att EDI kan kräva mer felsökning. Detta menar läraren kräver stor instrumentspecifik erfarenhet av EDI-sten. Lärare 2 menar också att för att instrumentet ska kunna komma till sin konstnärliga och kreativa rätt kan det krävas längre förberedelse i form av att få alla digitala styrenheter på plats i ensemblesalen eller på scen jämfört med andra instrument. Att göra snabba och effektiva förändringar efter att ha fått en ny idé eller instruktion som EDI-ist i ensemblesammanhang kan kräva mycket goda kunskaper inom sitt instrument.

Elev A svarar på frågan "Är något du tycker är svårt med EDI i ensemble?" med att problematisera att EDI är ett nytt instrument. Eleven jämför med instrumenten gitarr och piano som har tydligare ramar kring hur instrumenten spelas i ensemble. Eleven säger att "det svåra är väl att lära sig att spela och komma på hur man ska spela" och menar att vid

musicerande med EDI skapar instrumentalisten sitt eget ramverk. Elev A nämner även att EDI-ster behöver komma fram till egna sätt att röra fingrarna över pushplattan, hur knapparna ska vara inställda och hur ljuden placeras. Detta är något som eleven ser att andra ensemblemedlemmar inte behöver lägga lika mycket tid på.

5.3 EDI och musikproduktion

Informanterna är antingen elever som studerar vid gymnasieskolans Estetiska program med inriktning musik eller är lärare som arbetar vid skolor som erbjuder liknande program. En skolas programfördjupning heter “Studio och musikproduktion” och de andra skolornas program kallas “Musikproduktion”. Utifrån detta sammanhang presenteras här resultatet ur intervjuerna gällande informanternas tankar om relationen mellan just musikproduktion och EDI. Enligt informanterna är denna relation mellan EDI i ensemble och musikproduktion nära sammankopplad. På frågan hur dessa hänger ihop svarar Elev B följande:

... de två sitter väldigt tajt ihop. För när man ska ha liveperformance på EDI är det inte bara att man alltid direkt kan liksom “pull up” och spela, jamma direkt. Utan man kanske måste sitta och producera det man ska spela först innan. Det blir ju att produktionen också är en del i EDI på ett sätt. (Elev B)

Elev B menar följaktligen att för att spela i en ensemble på EDI så behöver EDI-sten ibland förbereda en produktion innan denne kan vara med och spela i ensemble. Elev A berättar om hur han började spela EDI och relationen mellan instrumentet och musikproduktion. Eleven ville framför allt utveckla sina kunskaper inom musikproduktion och valde därför EDI som instrument. Elev A berättar också att dennes förkunskaper i musikproduktion underlättade för att börja spela EDI, bland annat kunskapen om hur en DAW fungerar. Båda eleverna uttrycker också en upplevd trygghet när de började spela instrumentet då en stor del av instrumentets beståndsdelar, dator och DAW, redan var bekant.

Lärare 1 menar att de elever som spelar EDI på skolan är samma elever som annars producerar *beats* (se begreppslista) och house-musik. Lärare 2 beskriver EDI som att det är “musikproduktion live” och beskriver sin ingång till att undervisa i EDI och till EDI överlag som att utnyttja de fördelar och egenskaper som en dator kan addera till ett

ensemblesammanhang. Fördelarna kan exempelvis innebära att styra effekter på ett annat instrument och använda samplingsar.

Lärare 2 fortsätter med att beskriva sitt arbetssätt som att försöka inkorporera elevernas förkunskaper från när “de skapar beats eller proddar” till när de ska spela live. På detta vis ges förhoppningsvis EDI-sten en ingång till livemusik på sitt instrument. Vidare berättar Lärare 2 att dennes elever har haft en annan förväntan på undervisningen än Lärare 2 själv. Denne ger ett exempel på hur en elev skulle kunna resonera: “Det är musikproduktion till 99% och sen kanske lite ensemblerjafs om vi nu måste”. Läraren menar att eleverna på dennes skola huvudsakligen visar intresse för musikproduktion och att de inte är lika entusiastiska över att spela EDI i ensemble. Lärare 2 säger att i och med att de olika förväntningarna mötts så har dennes Instrument eller Sång (InSå)-undervisning kristalliserats till att befinna sig någonstans mellan musikproduktion och EDI. Detta menar läraren påverkar ensembleundervisningen då eleverna inte har det som huvudfokus. Lärare 2 beskriver hur det kan se ut under dennes InSå-lektioner:

Vissa lektioner kanske det mest blir “Hur mixar man?” och andra blir det lite mer “Nu måste vi öva på vårt pianospel”. Det har blivit betydligt mer ren musikproduktionsundervisning än vad jag trodde det skulle vara. Eller vad jag tänkte mig från början.

Lärare 2 säger sig alltså ha fått anpassa sin undervisning för att matcha elevernas förväntningar kring vad musikproduktion och EDI innebär. Även Lärare 3 resonerar kring vad EDI i förhållande till musikproduktion innebär och är inte helt övertygad om instrumentets plats i ensemblen. Enligt läraren skulle instrumentalisten kunna vara utanför ensemblen och säger att den skulle kunna vara:

...personal till en konsert som man kan se som en roddare skulle vara, eller en livetekniker eller någonting annat. Det är en musikproducent som skapar backing tracks och launchar dem synkront. Men det är inte en del av ensemblen på det sättet kanske? (Lärare 3)

Läraren resonerar här kring EDI-stens roll i ensemblen i de fall där elevens uppgift är att producera ett backing track som launchas. Samtliga informanter i studien är överens om att EDI och musikproduktion är nära sammankopplade.

5.4 Identitetsskapande inom EDI

Informanterna resonerar kring identitetsskapande i gränslandet mellan musikproduktion och EDI. Lärare 2 menar att det sker en betydande identitetsskapande process i gymnasieåldern och att flera elever kopplar stor del av sin musikaliska, och även sin sammantagna, identitet till musikproduktion. Lärare 2 resonerar kring vad som sker när eleverna behöver möta andra sätt att skapa musik än vad de är vana vid och som de har knutit sin identitet till. Lärare 2 anser sig ha mött elever som genomgått en identitetskris när deras musikaliska identitet ifrågasatts. Lärare 2 berättar att de flesta eleverna anser sin musikaliska identitet knuten till en viss DAW, som Fruity Loops (se begreppslista) och beskriver eleverna som "Fruity Loops-are". Läraren bedriver sin undervisning i en annan DAW (se begreppslista) än den eleverna har mött tidigare. Det gör att läraren möter motstånd från eleverna då de inte vill ifrågasätta sin identitet, vilket bytet av DAW kan medföra.

Elev B berättar om diskrepansen gällande vad utbildningen innebär i förhållande till sina förväntningar och menar att eleven inte visste om att ett liveinstrument krävdes. Eleven hade förväntat sig att musikproduktionsutbildningen primärt skulle innehålla undervisning i musikproduktion och inte innehålla ensemblespel. Lärare 2 stämmer in i att de sökande eleverna har andra förväntningar på utbildningen än vad utbildningen faktiskt erbjuder. Utöver att eleverna, när de antagits till utbildningen, inte förväntar sig ensemblespel förväntar de sig att den individuella EDI-undervisningen skall innebära mer renodlad musikproduktionsutbildning.

Lärare 2 berättar om sina elevers förväntningar på utbildningen "Jag skulle lyssna på deras låtar och tycka det var bra [...] Vissa fastnar lite i att jag bara blir nåt slags bollplank i deras musikproduktion.". Dessa förväntningar på hur utbildningen skulle se ut ställs på sin spets när läraren får svårt att motivera eleverna till att lära sig mer om de verktyg som används inom EDI. Detta till trots att verktygen, som används inom både musikproduktion och EDI, tillhör ämnet de är intresserade av och gjort sitt gymnasieval utifrån. Läraren menar att de står frågande till avsikten med att utveckla teoretisk förståelse för dessa verktyg som de i stor utsträckning och med goda resultat redan använder. Lärare 2 anser som sagt att eleverna byggt upp en musikalisk identitet redan innan gymnasieutbildningen. Ifrågasättandet av

elevernas kunskaper, de icke upplevda förväntningarna gällande EDI i förhållande till musikproduktion samt byte av DAW leder hos vissa elever till ett ifrågasättande av deras musikaliska identiteter. Det leder i förlängningen också, enligt Lärare 2, till att eleverna i mötet med skolans ramverk ifrågasätter sitt gymnasieval och att flera elever väljer att byta utbildning.

5.5 EDI:s genrekonnotationer

Informanterna i studien är samtliga verksamma på eller studerar vid gymnasieutbildningar med en uttalad inriktning på Pop/Rock-musik. Denna utbildningsform skulle kunna anses i praktiken vara den som ligger närmast den genre som löst skulle kunna definieras som populärmusik. Informanterna resonerar kring EDI:s genrekonnotationer. Lärare 1 berättar om en viss sorts repertoar och syftar i sammanhanget på populärmusik där, enligt honom, EDI behövs för att kunna spela musiken på ett tillfredsställande sätt. Lärare 3 kommer in på EDI:s koppling till populärmusik och säger i intervjun: “Jag tycker inte riktigt att man kan framföra populärmusik utan att ha med några av de här elementen”. Lärare 3 syftar på att EDI kan skapa önskvärda musikaliska element som andra instrument inte kan, såsom att skapa ljudlandskap eller att styra effekter på en annan instrumentalists musikaliska insats. Elev B fyller på resonemanget:

Det är klart att det finns massa saker man kan göra med EDI som man inte riktigt kan göra med analoga instrument. Vissa låtar kanske behöver en viss produktion eller har ett väldigt speciellt sound som bara kan uppnås genom att göra det via datorn. (Elev B)

Elev B menar alltså att EDI kan göra framförandet mer autentiskt vid framförandet av, inte bara vissa genrer, utan också vissa specifika verk. Exempelvis skulle EDI-sten kunna spela ljud som denne har samplat ut från originalinspelningen av låten som spelas i ensemblen. Elev B lyfter dock något gällande vilka genrer EDI inte får plats i. Eleven berättar en anekdot från ett undervisningssammanhang då eleven av lärare blev tilldelad platsen som EDI-st med uppgiften att spela trummor i en countrylåt, något som eleven upplevde var speltekniskt svårt. Elev B beskriver att det kan vara en utmaning att spela musikaliska element som ses som analoga på EDI och i detta fall skulle eleven spela ett trumkomp med vispar.

Därav kan det utläsas att de informanter som intervjuats är positivt inställda till de möjligheter som EDI kan bidra med till musiken för att närma sig populärmusikens ideal. Samtidigt har vissa av dem svårt att se de begränsningar som instrumentet bär med sig. Från elevsidan ser vi en mer nyanserad bild av instrumentets konnotationer gällande genretillhörighet.

5.6 Representation

En av våra forskningsfrågor fokuserar på hur elever och lärare upplever EDI i ensemble. Flera informanter anser att elevgruppen som spelar EDI är relativt homogen och saknar representation av icke-män. Lärare 3 berättar om könsfördelningen på musikproducentlinjen på skolan som läraren arbetar på. Där är det 22% av eleverna som definierar sig som något annat än man. Läraren berättar även att det är brist på representation inom musikproduktion. Han anser att det saknas kvinnliga förebilder. Läraren menar att det finns en överrepresentation av killar inom musikproduktion, både i den akademiska världen och i popkulturen och understryker vikten av representation för att jämna ut könsfördelningen:

Ja, okej men nu beskriver jag symptomet mer än någonting annat egentligen. Jag tror att symptomet också leder till sjukdomen. Om de då inte ser att det finns någon som gör det [musikproduktion], som är som dem, då tror de inte heller att det är en väg som är för dem. Den äter upp sig själv den ormen.
(Lärare 3)

Lärare 3 menar att läraren ser ett samband mellan att de som spelar EDI och de som tidigare sysslat med musikproduktion – är killar. Läraren berättar att “Avicii-effekten har lett till att fler killar kommer från det hållet” och syftar på att många killar ser upp till Avicii och därför intresserar sig för musikproduktion. Lärare 2 beskriver hur läraren ser att gruppen av utövare i musikproduktion har förändrats:

Jag tänker att åtminstone nu jämfört med tidigare så tror jag just att prodda har blivit så mycket mer tillgängligt och kanske synliggjort i andra skikt av samhället eller vad man ska säga. Just att det kan bli ett sätt att få status i många olika samhällsklasser. (Lärare 2)

På detta sätt menar Lärare 2 att det finns en större representation från olika samhällsklasser som utövar musikproduktion och därmed ser fler personer möjligheten att ta upp musikproduktion som intresseområde. Läraren menar att detta indirekt påverkar vilka som spelar EDI eftersom musikproduktion och EDI är nära sammankopplat.

5.7 Lärares förhållningssätt till EDI

Lärare 2 berättar om sitt förhållningssätt till EDI som ett nytt instrument, och att det inte finns en tradition i hur EDI-undervisning bör bedrivas. I kursstarten gör läraren följande tydligt för sina elever:

...det här är lite utav ett experiment liksom, vi får se hur vi gör. Den här terminen som vi har haft nu kommer inte se likadan ut som nästa termin. För att vi testar olika saker liksom. Och det har de gått med på än så länge.
(Lärare 2)

Lärare 2 strävar efter att ha ett flexibelt förhållningssätt till EDI-undervisningen, som styrs av elevernas erfarenheter och intressen. Lärare 1 beskriver att den största utmaningen med att ta sig an någonting nytt är att förstå konceptet. Läraren säger att inom sin lärarkår så är lärarnas attityd till instrumentet olika beroende på hur väl de förstått sig på instrumentets konstruktion och dess möjligheter. Vidare beskriver Lärare 1 processen av att starta upp ett nytt instrument i ett befintligt musikaliskt sammanhang som haltande. Läraren menar att det är svårt att få övriga lärare i kollegiet att förstå instrumentet innan de själva fått testa det och erfara dess funktioner och möjligheter. Lärare 1 drar paralleller till hur väl hans kollegor behärskar musikproduktion i förhållande till hur enkelt de tar till sig EDI som instrument. Läraren menar att det även spelar roll hur länge det var sedan läraren gick sin utbildning och även vilken inriktning som den berörda läraren har studerat:

Om man har gått en musik[läro]utbildning ganska nyligen så har man ofta mer förkunskaper i inspelningsbiten än om man har läst det för längesen. Det är ju också stor skillnad vilken gren man har gått ju, på lärarutbildningar.
(Lärare 1)

Lärare 1 fortsätter säga att denne tycker sig se ett samband mellan hur väl läraren kan ta till sig EDI och hur länge sedan det var som musikläraren gick sin lärarutbildning. Läraren menar att nyexaminerade lärare generellt har mer kunskap om musikproduktion och digitala verktyg i musikundervisning, jämfört med de som har examinerats tidigare. Därför menar Lärare 1 att de nyexaminerade lärarna får en enklare ingång till EDI.

Elev A beskriver sin upplevelse av ensembleundervisning på EDI i de fall då lärarna inte visste vad instrumentet kunde göra:

Vissa var lite mindre erfarna med EDI och då visste de till exempel inte vad EDI kunde göra och då fick jag ju visa det själv, vad EDI kan göra och komma på idéer själv. "Ja, men jag kan spela basen, så kan jag göra detta och detta". (Elev A)

Eleven förklarar att då lärarna inte hade förkunskaper i instrumentets konstruktion och möjligheter, fick eleven själv bestämma över vad eleven skulle spela i ensemblen, till skillnad från de övriga deltagarna i ensemblen där läraren kunde ge eleverna input. Elev A beskriver även att eleven upplevde det svårt att visa vad eleven kunde prestera i ensemble när inte läraren visste instrumentets kapacitet och därmed inte heller elevens.

Elev B har en liknande upplevelse som Elev A och berättar att det blir svårare för lärare att undervisa elever som spelar EDI i ensemble om läraren inte tidigare sett en launchpad eller jobbat i en DAW. Elev B beskriver det som att det blir "en helt ny värld för dem" när dessa lärare ska undervisa i ensembler som har elever med instrumentet EDI. Eleven fortsätter med att det kan vara svårt för läraren att veta hur läraren ska kunna hjälpa eleven när läraren inte själv vet hur EDI fungerar. Detta är något som även Lärare 2 berättar om och förklarar på följande vis: "den begränsningen jag ser främst är okunskap om vad instrumentet är kapabelt till". Elev B går tredje året på gymnasiet och säger att det året som eleven började sin gymnasieutbildning var första året som den skolan hade EDI som instrument (eleven refererar till EDI som launchpad i kommande citat). Eleven tror att undervisningen i instrumentet har utvecklats sedan eleven själv började gymnasiet.

Det året som jag började var första året de hade launchpad officiellt, så vi blev lite som en testgrupp och jag tror att den pedagogiken som de för nu, för launchpad, är mycket bättre utlagd än vad den kanske var när jag började. De har haft mer tid och hittat bättre sätt att lära ut. (Elev B)

Eleven beskriver att undervisningen på EDI i elevens skola har utvecklats under de tre åren som eleven har studerat där.

Lärare 1 säger att det finns gånger då lärares förkunskaper om instrumentet EDI sätter ramar för vad eleven får fylla för roll i ensemblesituationer. Läraren beskriver situationer där ensembleläraren “känner sig mer osäker och väljer kanske då att göra det lite enklare för sig liksom - ‘Då får du spela synth’ för att jag har inte riktigt greppat vad jag kan kräva av dig som elev”. Här får då eleven en tillskriven roll som inte är nämnvärt instrumentspecifik utan får istället fylla en roll som ett annat instrument vanligtvis spelar. Exempelvis får EDI-sten istället spela synth-bas, synth eller trummor, men då på EDI. Lärare 1 ser det i vissa lägen som en fördel för eleverna som är nya på instrumentet att få hoppa in i ett annat instruments roll i ensemblen:

Som nybörjare handlar det ofta om att spela en stämma på ett sätt. Då underlättar det om man i ettan [på gymnasiet] väljer att som lärare säga till eleven “Ja men vad bra, i den här ensemblen har vi ingen basist. Du spelar bas som synthbas” (Lärare 1)

Lärare 1 tydliggör uppgifterna som EDI-sterna får i ensembleundervisningen på sin skola genom att dela upp undervisningen i årskurs ett och två. Läraren säger att i årskurs ett får eleverna oftast spela ett annat instruments stämma och i årskurs två till exempel “jobbar man mer med live-launching eller liksom triggas saker och ting och låter trummisen styra tempot på Ableton” som läraren ser som mer instrumentspecifikt för EDI. Här finns alltså en progression i EDI-stens roll i ensemble i förhållande till vilken årskurs denne går i.

5.8 Eleven som nybörjare och expert

På frågan om eleverna har spelat EDI innan de kommer till utbildningen svarar Lärare 2 följande: “Det är väldigt olika. De flesta har ju proddat i någon utsträckning förut. Vissa är på en nästintill professionell nivå redan med sin musikproduktion”. Vidare menar Lärare 2 att övriga EDI-ster gillar elektronisk musik och vill gå en musikutbildning, och därför hamnar de på lärarens skola. Eleverna på Lärare 2s skola har inte spelat instrumentet EDI innan de kommer till utbildningen, men vissa har erfarenhet inom musikproduktion menar läraren. Lärare 1 berättar att eleverna som har EDI som huvudinstrument på sin skola “generellt sett

inte spelat EDI innan man går in genom tröskeln här” och fortsätter att lärarna på skolan behöver förhålla sig till att EDI-sterna är “helt nybörjare på sitt instrument” när de börjar gymnasieutbildningen. Exempelvis genom att begränsa elevernas roll i ensemblen till att vara mer greppbar, kan eleven då få ett annat instruments roll. Detta är något som Lärare 1 upplever underlättar ensemblesituationen för de lärare som undervisar EDI-ster som är nybörjare på sitt instrument.

Både Elev A och Elev B beskriver hur de började spela EDI när de började på den gymnasieskola som de studerar vid. Elev B säger att musik som kommer från datorn är det som ligger eleven närmast till hands, och eftersom det var elevens hemmaplan musikaliskt så valde eleven instrumentet EDI. Eleven hade inte spelat instrumentet innan gymnasiet utan mestadels sysslat med musikproduktion och att skapa beats. Även Elev A säger sig ha praktiserat musikproduktion innan gymnasieutbildningen, men började spela EDI i samband med att eleven började gymnasiet.

Lärare 2 belyser diskrepansen mellan att eleverna redan arbetar med att sälja beats och produktioner till popartister, medan de inte har en formell utbildning i EDI eller musikproduktion. Läraren berättar om en alternativ väg till kunskap: “De flesta har proddat lite grann innan de började [på gymnasiet], men har gått FL-Youtube-tutorialskolan, så att säga”. Läraren beskriver att när eleverna börjar på skolan inleds ett grundläggande arbete med att koppla de kunskaper som eleven har med sig från tidigare, till hur beståndsdelarna av musikproduktion faktiskt fungerar.

De har ingen aning om vad en EQ gör, vad en kompressor är för någonting, vad ett reverb är. De vet bara att “om jag gör som han på Youtube sa, så låter det såhär typ” Första året med alla mina elever är bara att få dem att förstå vad de redan kan. (Lärare 2)

Lärare 2 menar att eleverna upplever en viss frustration när de blir uppmanade att lära sig de teoretiska grunderna när de redan producerar musik på en relativt hög nivå, de kan tappa motivationen. Läraren säger att elever kan uttrycka sig följande: “Om jag gör på mitt sätt så blir det ju redan hur bra som helst, vad är poängen med att lära mig vad en EQ är?” Läraren fortsätter med att säga att det finns en risk att eleverna distanserar sig från EDI eftersom undervisningen ibland skiljer sig från deras förväntningar.

Elev A förklarar sin upplevelse av ensembleundervisning på EDI och berättar att i vissa fall visste den mycket mer än ensembleläraren om EDI. I dessa fall kände sig Elev A frustrerad över att inte få samma hjälp som de övriga i ensemblen. Eleven ser inte något problem med att eleven själv kan mer än undervisande lärare om EDI, men ser gärna att läraren visar ett intresse för instrumentet. Vidare förklarar Elev A hur eleven hade velat bli bemött i ensembleundervisningen i de fall då läraren inte har goda förkunskaper om instrumentet: “Man borde fråga typ och lära sig om det från den som spelar kanske”. Eleven tycker sig uppfatta att de lärare som undervisar i EDI i InSå-undervisning kan “nästan allt om det där” och är därför mer förberedda att instruera EDI-ster i ensemble. Eleven gör jämförelsen med de lärare som han har haft i ensemble som inte undervisar i EDI i InSå. Där tycker sig eleven ha mer kunskap om instrumentet än läraren. Elev A menar att dessa lärare generellt är mindre förberedda att ge instruktioner till EDI-ster i ensembleundervisning.

6. Diskussion

I följande kapitel kopplas resultat, litteratur och forskningsfrågor samman med våra egna tankar. Diskussionen utgår från teman baserade på resultatkapitlet; EDI i skolkontext, ett rikt kulturliv, inspelad musik och livemusik, EDI och musikproduktion, EDI i ensemble, möjligheter och begränsningar med EDI, representation i förhållande till EDI, identitetsskapande och EDI, lärarrollen och EDI och slutligen upplevelser av EDI.

6.1 EDI i skolkontext

Den musikteknologiska utvecklingen i svenska skolan präglas i dagsläget av Skolverkets (2018) mål gällande digitalisering. Skolverkets mål är att Sverige ska bli "bäst i världen" (s. 10) på digitalisering, de riktar fokus på de möjligheter som digitaliseringen kan erbjuda. EDI kan ses som en del av att ta tillvara på de möjligheter som kommer med digitaliseringen, eftersom det är ett digitalt musikinstrument. Genom att EDI nu erbjuds som instrument på ett flertal gymnasieutbildningar visar det hur skolan utforskar nya sätt att implementera digitala musikverktyg.

Det kan dras paralleller till EDI och gymnasieskolan i förhållande till hur Ruthmann m. fl. (2015) ser på den teknologiska och samhällsliga utvecklingen. Soft och hard determinism (Ruthmann m. fl., 2015) är olika synsätt på hur samhället utvecklas i förhållande till den teknologiska utvecklingen. Enligt hard determinism följer teknologin samhället och enligt soft determinism följer samhället teknologin. Uppkomsten av EDI i skolkontexten kan kopplas till soft determinism, om instrumentet ses som teknologin och skolan som en del av samhället. Ett exempel på hur undervisningen följer samhället är när Lärare 2 framhäver att det är viktigt att ge eleven tillfälle att öva på att hantera backing tracks i ensembleundervisningen. Läraren ser det som ett viktigt moment i undervisningen eftersom det enligt honom är en del av att vara musiker idag. Läraren tar här ansvar för att göra eleverna redo för det musikerliv som kan komma. Detta skulle kunna kopplas till soft determinism (Ruthmann m. fl., 2015) eftersom backing tracks, som en del av den teknologiska utvecklingen, nu får bli en del av undervisningen. I detta fall styr alltså

användandet av teknologin innehållet i lärarens undervisning, det vill säga att utbildningens innehåll formas av samhället.

Om soft och hard determinism ses som ett växelspel så kan man argumentera för att EDI också är med och driver på samhällsutvecklingen. Detta i och med att digitala musikverktyg påverkar dagens musik och att instrumentet EDI formas till viss del inom skolans väggar. Utan teknologin hade inte EDI funnits, samtidigt som EDI driver på samhället i form av musiken vi utövar och lyssnar på.

6.2 Ett rikt kulturliv

Reimer (2015) beskriver hur unga människor av sina lärare leds in i att studera och lyssna på äldre musik, kopplat till att äldre musik anses vara upplyftande för människan. Samtidigt som rapmusik ger kopplingar till dålig smak och moral. Skolverket (2022a) understryker att elever på gymnasiet ska ges möjlighet att bidra till samhällets rika kulturliv. Ett rikt kulturliv kräver mångfald och värderandet av olika typer av genrer kan sätta stopp för elevers möjlighet att vara del av ett rikt kulturliv. Det kan diskuteras om värderandet av kultur ska få styra vilken typ av musik som får ta plats i undervisningen. Eftersom EDI förknippas med modern musik och populärmusik skulle instrumentets möjligheter kunna förminsкас.

Våra informanter förknippar EDI med populärmusik, men det verkar inte finnas någon motsättning till att instrumentet skulle kunna vara en del av andra musikaliska genrer. Snarare lyfter informanterna hur viss musik är svår att musicera utan EDI och att det ger instrumentet en genrekoppling till populärmusik. Detta går i linje med hur Nilsson (2011) understryker att instrument av olika slag för med sig vissa konnotationer, exempelvis att saxofon ger en känsla av jazz. På detta sätt kan informanternas konnotationer gällande EDI och populärmusik kopplas ihop med Nilssons tankar. Ruud (2013) beskriver att både utövare och mottagare inom olika genrer också har sociokulturella konnotationer. Musiken och människan kopplas alltså ihop, vilket knyter an till hur Lärare 3 beskriver att eleverna kopplat sin identitet till en viss DAW.

De utbildningar som vi har varit i kontakt med har inriktningen Pop/Rock vilket kan ha färgat perspektivet i uppsatsen och eventuellt skapat en antydning till att EDI uteslutande spelas inom en viss typ av musik. Vi vill därför poängtera det faktum att EDI är ett instrument som

vi inte ser som bundet till en viss genre. I inledningen ger vi ett exempel på EDI i en annan genre än Pop/Rock, då i form av en video från Berklee College of Music (2018) där de använder EDI tillsammans med en symfoniorkester.

6.3 Inspelad musik och livemusik

Thibeault (2015) diskuterar kring olika tankesätt inom musiklärarkåren gällande hur livemusik och inspelad musik kan värderas olika högt. Om vi ser EDI (Lärare 2: "Musikproduktion live") som ett sätt att musicera live med inspelad musik borde dess förväntningar och värde stå oberoende av föregående diskussion. I och med gymnasieutbildningarnas önskan att få elever att spela EDI istället för att låta dem studera en renodlad musikproduktionsutbildning utan live-element, ser vi en tendens till att livemusik värderas högre än inspelad musik av musiklärarkåren. Vi ser enligt studiens resultat att livemusiken är så sekundär för de sökande eleverna att de inte vet om att ett live-instrument krävs på gymnasiets musikproduktionsutbildning. När de sedan börjat på utbildningen väljer vissa elever att byta linje när de insett att de behöver praktisera EDI, samtidigt som dessa elever enligt läraren är på så hög konstnärlig nivå inom musikproduktion att de redan skulle kunna försörja sig på det. Det finns yrkesverksamma inom musiksektorn som uteslutande arbetar med olika sorters inspelad musik. Det skulle kunna argumenteras för att det borde finnas en gymnasieutbildning som leder fram till just de yrkena.

En tillbakagång till diskussionen av EDI:s förhållande till livemusik resp. inspelad musik kan gälla den teknologiska utvecklingen. Enligt Thibeault (2015) har den teknologiska utvecklingen skapat ett skifte över tid i hur musik konsumeras. Inspelad musik har idag börjat konsumeras, och därmed kanske uppskattas mer, än om vi blickar bakåt i tiden. Då skulle vi också kunna dra kopplingen att uppvärderandet av livemusik skulle kunna vara en äldre företeelse medan att uppvärderandet av inspelad musik skulle kunna vara en modernare företeelse.

Thibeault (2015) skriver att musiklärarkåren genom tiden har motsatt sig modern musik. Om vi utgår från teorin om att musiklärarkåren generellt skulle värdera både inspelad och modern musik lägre kan vi utläsa den maktposition där EDI befinner sig. EDI, i synnerhet att arbeta med backing tracks som är den del av instrumentet som starkast relaterar till inspelad

musik, är fördomsmässigt dubbelt angripen då instrumentet dels är en modern företeelse och dels relaterar starkt till inspelad musik. Om musklärare skulle ha dessa negativa värderingar kring instrumentet kan det anses motivera studiens resultat att eleverna inte kommit i kontakt med instrumentet förrän först i gymnasieåldern. Det kan också motivera bristande kunskaper kring instrumentet då dess position i samhället inte är utbredd. Detta då EDI, enligt föregående tankar, skulle kunna förknippas med låga värderingar.

Utifrån studiens fokus kan det dock argumenteras för att det finns motstånd gällande att EDI skulle vara ett statusmässigt lägre stående instrument. Utbildningar med EDI på gymnasienivå fortgår, elever söker till utbildningarna och elever verkar även fullfölja utbildningen. Detta kan peka på att de lärare och elever vi varit i kontakt med delvis tillskriver sig andra värderingar än de som redogjorts för i tidigare stycken gällande den teknologiska utvecklingen och livemusik i förhållande till inspelad musik.

6.4 EDI och musikproduktion

I studiens resultat kan det utläsas att EDI har en stark koppling till musikproduktion. Informanternas upplevelse är att musikproduktion och EDI är så nära sammanknutna att de ibland använder begreppen synonymt. Dock ses hos vissa av informanterna ett diffust särskiljande kring begreppen och menar att musikproduktion mer syftar på musicerande utan liveinslag.

Det som Nilsson (2011) kallar för en del av övningstiden i att ställa in digitala instrument skulle Elev B benämna som musikproduktion i förhållande till EDI. Eleven menar på så vis att musikproduktion är en förutsättning för EDI. Elev A valde huvudinstrumentet EDI på gymnasieutbildningen utifrån en ambition att utveckla sina kunskaper inom musikproduktion. Detta indikerar att eleven uppfattat relationen mellan EDI och musikproduktion redan innan antagningen till gymnasieutbildningen. Lärarna i studien menar att de allra flesta av deras elever först på gymnasieutbildningen börjat spela EDI men nästan alla har tidigare praktiserat musikproduktion. Därför kan det ses som att ingången till EDI nästintill uteslutande sker via musikproduktion.

Det finns också andra kopplingar som skulle kunna dras gällande relationen mellan musikproduktion och EDI. Nilsson (2011) menar att ett musikaliskt instrument är ett verktyg

för att skapa ett alster som kan godtas som musik. Musikproduktion och EDI delar i viss mån beståndsdelar, det vill säga dator, DAW och digital styrenhet, där den sistnämnda inte är ett krav men ett hjälpmedel för modern musikproduktion. Det skulle kunna hävdas att denna nära relation i beståndsdelar skulle kunna förstärka relationen mellan EDI och musikproduktion.

Det diffusa ramverk som skapas kring relationen mellan musikproduktion och det digitala instrumentet EDI kan relateras till Nilssons (2011) tankar gällande analoga och digitala instrument. Nilsson menar att digitala instrument har påhittade ramar till skillnad från analoga instrument som har mer givna ramar. Nilssons tankar kring de digitala instrumentens påhittade ramar skulle kunna gå i linje med den diffusa gränsdragning som sker mellan EDI och musikproduktion.

6.5 EDI i ensemble

Elev B beskriver EDI som ett ensembleinstrument. Dels för att det kan underlätta i ensemblespel genom att täcka upp för andra instrument, dels producera musikaliska element som kan förhöja ensemblesituationen. Lärare 1 håller med eleven i att möjligheten att anpassa instrumentet är mycket positivt för musicerandet i ensembleverksamhet. För att kunna anpassa instrumentet krävs dock en relativt stor förkunskap om EDI hos instrumentalisten.

Nilsson (2011) beskriver att det tar längre tid att ställa in ljud på ett digitalt instrument jämfört med ett analogt. Vidare menar författaren att tidsfördelningen kan landa i att musiker med ett digitalt instrument lägger hälften av tiden på att spela sitt instrument och hälften av tiden på att ställa in vilket ljud musikern ska spela. Detta ser Elev B, som har EDI som huvudinstrument, som en begränsning då eleven uttrycker det svårt att bara plocka upp sitt instrument och spela. Eleven menar att analoga instrument har en kortare startsträcka för instrumentalisten att få ljud i sitt instrument i ensemblerummet eftersom de inte behöver designa sitt instrument inför varje speltillfälle. Något vi tror hade underlättat för eleven är att skapa sig egna presets (förinställda ljud) som kan användas för när EDI-sten snabbt vill komma fram till något ljud som går att musicera med. På detta sätt har EDI-sten några ljud med redan skapade ramar och slipper skapa ett ljud från ruta ett varje gång.

EDI som instrument skapar också digitala möjligheter i ensembleundervisningen. Ett exempel på det är när Lärare 1 berättar om hur EDI öppnar upp för ett laborativt förhållningssätt, eftersom det finns möjlighet att spela upp det som har spelats in under lektionstillfället. Det öppnar upp dörrar till att i ett tidigare skede kunna addera en ny dimension in i ensembleverksamheten. EDI-sten kan med digitala hjälpmedel exempelvis skapa ljudbakgrunder och styra effekter i realtid. Vissa konstnärliga val kan därmed förflyttas från en eventuell ljudtekniker till EDI-sten själv. Detta ger indirekt en större möjlighet att påverka det konstnärliga innehållet och resultatet. Lärare 3 anser att EDI kan bidra till en mer komplex ljudbild redan i ensemblesalen. Arbetet kan sedan sparas digitalt och går att bygga vidare på vid nästa ensemble tillfälle.

6.6 Möjligheter och begränsningar med EDI

Ur resultatet kan vi utläsa att informanterna flertalet gånger beskriver EDI som ett instrument som skapar nya möjligheter. Möjligheterna som beskrivs är bland annat att instrumentet kan spela in ljud, spela upp ljud och fylla rollen av en annan instrumentalist. Nilsson (2011) beskriver ett musikaliskt instrument som ett verktyg för att skapa musik och att det är musiken som ligger i fokus för uppgiften att spela musik och inte själva instrumentet. Nilsson är här samstämmig med Jordá (2004) som också menar att musiken som instrumentet kan skapa är det som rättfärdigar instrumentet. I resultatet beskrivs EDI av studiens informanter som ett instrument som möjliggör musicerandet av genrer och ljud som tidigare inte kunnat spelas live. På detta sätt menar informanterna att EDI blir ett musikaliskt verktyg som öppnar upp för nya möjligheter att skapa och spela musik i allmänhet och modern musik som är av en producerad karaktär i synnerhet.

Samtliga informanter är eniga om att EDI är ett instrument där själva designen av instrumentet är något som EDI-sten behöver ta ställning till i musikaliska situationer. De beskriver EDI som ett instrument med många olika yttringar. Exempelvis att spela något synkront på en pushplatta eller annan digital styrenhet eller att launcha backing tracks. För att kunna musicera med instrumentet behöver instrumentlisten tänka igenom hur denne vill att instrumentet ska vara designat i förhållande till vad som ska iscensättas musikaliskt. Detta kan kopplas till Nilssons (2011) förklarande över ramar gällande digitala instrument. Han

beskriver att analoga instrument har givna ramar för hur dessa ska spelas och användas, i förhållande till digitala instrument där ramarna istället är påhittade. I och med de många möjligheter som de digitala instrumenten för med sig så innebär det också att instrumentalisten behöver göra ett urval. Instrumentalisten behöver alltså bestämma hur och vad den vill spela på sitt instrument och gör detta efter vad musikern själv anser passar i det musikaliska sammanhanget. Informanterna i studien ser både möjligheter och begränsningar med att de aktivt behöver designa EDI till vad ensemblesituationen kräver. Lärare 1 säger att i början av ensemblekursen på sin skola får EDI-sterna fylla ett annat instruments roll. Detta menar läraren underlättar elevernas inlärning till ensemblespel då EDI-sterna får hoppa in i rollen av ett analogt instrument, och behöver därmed inte tänka lika mycket på vilka ramar som påverkar instrumentet. Läraren berättar att ensemblelärarna på dennes skola anpassar instrumentets svårighetsgrad utefter att eleverna som spelar EDI till stor grad är nybörjare på sitt instrument när de börjar gymnasieutbildningen. Detta kan jämföras med de pedagogiska avgränsningar som lärare gör för andra instrumentalister i ensemble, men i fallet av EDI påverkar detta vilken musikalisk roll instrumentalisten tilldelas. I de lägre årskurserna får EDI-sterna fylla ett annat instruments roll, medan de får mer instrumentspecifika roller ju högre årskurs de studerar. Vi kan dra slutsatsen att användandet av EDI:s instrumentspecifika roller ses av informanterna som ett mer avancerat och därmed svårare sätt att musicera på jämfört med att hoppa in i ett annat instruments roll.

6.7 Representation i förhållande till EDI

Jonasson (2020) menar att teknik relaterat till vardagsarbete traditionellt förknippas till femininitet medan teknik relaterat till musikinspelning traditionellt förknippas med maskulinitet. Detta samband går i linje med studiens resultat. Hos de utbildningar vi varit i kontakt med har endast 12,5-22% av deras elever identifierat sig som något annat än man. Gällande de informanter i studien som är lärare har även de uteslutande identifierat sig som män. Informanterna valdes att kontaktas utifrån deras geografiska läge och inte utifrån ett perspektiv gällande representation. Därför kan deras könstillhörigheter fungera som ett stickprov för hur situationen gällande könsrepresentation i fältet just nu ser ut. Då kan det ses

ett samband mellan denna studie och Jonassons tankar inte bara gällande elevernas utan också lärarnas könstillhörigheter.

Resultatet visar också på en medvetenhet hos lärarna gällande representation. I studien förväntades inte så uttömmande svar som vi fick gällande könsrepresentation. I intervjuerna frågades det om elevgruppen som spelade EDI (könstillhörighet, huvudinstrument, musikalisk bakgrund etc) vilket fick flera av informanterna att självmant hamna i diskussioner kring just könsrepresentation. Flera av lärarna talade om vikten av denna könsrepresentation och gav förslag på hur de själva kunde arbeta för att jämna ut förhållandet gällande kön bland de studerande på utbildningen. Lärarnas angelägenhet om dessa svar i intervjuerna skulle kunna peka på en medvetenhet om att elevernas förutsättningar färgas av könsfördelningen.

Lärare 2 beskriver hur musikproduktion har blivit tillgängligt och synliggjort i andra skikt av samhället. Läraren menar att gruppen som utövar musikproduktion idag är mer utbredd över olika samhällsklasser än vad den tidigare har varit. Detta säger sig läraren se i vilka som går EDI på sin utbildning eftersom musikproduktion och EDI där är nära sammankopplat. Skolverkets (2022) mål om att skapa ett rikt kulturliv kräver representation från olika samhällsskikt och i och med att tekniken har gjorts mer tillgänglig för fler kan Lärare 2 se en utveckling åt detta håll.

6.8 Identitetsskapande och EDI

Ruud (2013) skriver om att en musikalisk identitet består av insamlande av musikaliska upplevelser, både utövande och skapande av musik. I studiens resultat belyser Lärare 2 hur eleverna hamnar i ett ifrågasättande av sin identitet då de tidigare skapat musik främst genom musikproduktion. När de förväntas spela EDI byter en del utbildning, något som Lärare 2 menar dels beror på skillnader i förväntningar på utbildningen men främst detta utmanande av musikalisk identitet. Ifrågasättandet kan belysas utifrån Ruuds tankar då eleverna nu inte längre förväntas skapa utan att utöva musik, en annan del av den musikaliska identiteten. Musikutövandet, det vill säga att spela EDI, ligger till trots nära elevernas tidigare musikaliska identitet i och med relationen mellan musikproduktion och EDI. Eventuellt

skulle det kunna diskuteras kring att det är när det trygga musikskapandet ifrågasätts som resultatet blir att eleverna väljer att byta utbildning.

Vidare gällande instrument och identitetsskapande kan kopplingar dras till skillnaden mellan analoga och digitala instrument som Nilsson (2011) skriver om. Nilsson beskriver att det finns en skillnad i hur musikern förhåller sig till sitt instrument i förhållande till om musikern spelar ett analogt eller digitalt instrument. Han beskriver hur digitala instrument inte är lika kopplat till kroppen och överlag inte kräver lika stor fysisk ansträngning som att spela ett analogt instrument. Han menar även att vid utövandet av analoga instrument behöver instrumentalisten fokusera på tonproduktion, exempelvis vid spelandet av blåsinstrument. Detta är något som EDI-ster inte behöver ta lika stor hänsyn till, då tonen ofta redan är producerad i DAWen som styr instrumentet. Lärare 2 pratar om hur gymnasieåldern är en identitetsskapande period vilket i EDI-sterernas fall blir intressant i kombination med Nilssons resonemang angående digitala instruments avsaknad av fysisk koppling till kroppen. Det kan diskuteras huruvida den kroppsliga ansträngningen påverkar den upplevda kopplingen till instrumentet, och i förlängningen den musikaliska identiteten.

6.9 Lärarrollen och EDI

Asp (2015) beskriver hur lärarrollen har blivit tillbakadragen i och med att elevernas estetiska ideal ger dem tolkningsföreträde på grund av deras insikt och erfarenheter kring hur musiken ska framföras. Eftersom skolan enligt Asp (2015) dessutom är konkurrensutsatt sätter det läraren i en situation där det blir viktigt att anpassa undervisningen för att locka elever och sedan behålla dem. Lärare 3 beskriver en liknande situation och hur dennes undervisning blivit ett mellanting av vad eleverna vill ha och vad han anser vara nödvändigt i förhållande till kursplan.

Läraren på Ystad gymnasium (Sjöstrand, 2023) lyfter istället perspektivet att det är något positivt att spegla elevernas önsknings och intressen. Det verkar alltså finnas röster som säger att det är positivt att röra sig efter samhället och följa eleverna. Asp (2015) problematiserar de skiftningar som kan uppstå i undervisningen när läraren inte längre ansvarar för repertoarval, hur undervisningen då får fokus på produkt istället för process. Det

kan diskuteras huruvida det kan finnas en liknande risk med att följa eleverna även inom EDI.

Lärare 2 ser på sin undervisning från ett experimentellt perspektiv och gör detta tydligt för sina elever från kursstart. Läraren menar att detta gör undervisningen flexibel och med nyfikenhet för elevernas förkunskaper och intressen kan undervisningen fortsätta att formas framåt. Tobias (2017) skriver om hur lärares nyfikenhet på ny teknik kan vara med och öppna upp för helt nya situationer med nya möjligheter. Detta menar han är på grund av att teknologins potential inte är fullt utforskad. När läraren behåller sin nyfikenhet på vad denna potential kan innebära finns det möjligheter att få nya perspektiv i musikämnet. Detta går att kopplas till Ruthmann m. fl. (2008) resonemang om att lärare bör engagera sig i forskning för att fortsätta utvecklas. Ett exempel på där ny teknik ger nya möjligheter i ensemblesituationer är när Lärare 3 beskriver ett genomfört moment där eleverna fick spela varsin stämma i en stråkkvartett, på EDI. På detta sätt fick eleverna fokusera på att spela sin stämma och läraren upplevde att det musikaliska resultatet blev mer tillfredsställande när varje enskild stämma var spelad av en person istället för att en person bär ansvar för och spelar hela stråkljudet. I en sådan situation är det fördelaktigt om läraren i fråga är nyfiken på vad den nya tekniken kan möjliggöra. Lärare 3 var i detta fall ansvarig för initiativet att blanda akustiska och digitala inslag i undervisningen, vilket Tobias (2017) menar är pedagogens ansvar. Tobias menar att dessa två kan fungera i symbios och att upptäckandet är en del av införandet av digitala inslag i musikämnet. Tillsammans med teknikens framfart i skolan kommer lärare att behöva revidera och utveckla definitionen av musikalitet, kreativitet och musikalisk bildning.

När det kommer till EDI menar Lärare 1 att den största utmaningen som lärare behöver ta sig an är att förstå konceptet av instrumentet. Han menar att förståelsen av instrumentets konstruktion och delar hjälper läraren att förstå instrumentets möjligheter. Läraren menar att det är viktigt att lärare får testa instrumentet själva för att kunna förstå det. Ensemblelärares icke-förståelse för instrumentet kan enligt Lärare 1 leda till att eleven som spelar EDI inte får frihet i förhållande till sin instrumentroll. Lärare 1 beskriver en situation då ensemblelärares osäkerhet kring instrumentet leder till att eleven får fungera som utfyllnad eller ersättning i ensemblen. I detta scenario fick inte eleven spela sitt eget instruments roll utan fick hoppa in i ett analogt instruments roll. Eftersom EDI-sten inte får konstnärlig frihet inom de

instrumentspecifika ramarna för sitt instrument kan det eventuellt leda till att elevens musikaliska identitet inte får samma möjlighet att utvecklas.

Elev B sammanfattar vad han anser att lärarna går igenom när de börjar undervisa EDI-ster i ensemble med att säga att det blir “en helt ny värld för dem”. Eleven menar att det blir svårt för lärarna att instruera när de inte vet vad instrumentet innebär. Vidare har Elev B förslag till de lärare som vill lära sig mer om EDI och uttrycker följande: “Man borde fråga typ och lära sig om det från den som spelar kanske”. Detta går hand i hand med Tobias (2017) resonemang angående att lärare borde hålla sig nyfikna för att hänga med i ny teknik och utveckla sin undervisning.

Waldron (i Waddell och Williamson, 2019) skriver om ett ständigt växande utbud av guider, i form av Youtube-videos, relaterade till musik som finns gratis att tillgå på internet. Detta berörs också i studiens resultat. Informanterna har tankar kring denna nya sorts utbildning som genom internet ökat tillgängligheten för musikutbildning och möjliggjort en ny sorts lärmiljö utanför skolans väggar. Lärare 3 nämner att det är många ungdomar som nu studerar vid dennes skola som redan innan gymnasiet intresserat sig för musikproduktion. De har då, utan hjälp från en pedagog, utvecklat sina kunskaper främst med hjälp av Youtube.

6.10 Upplevelser av EDI

Studiens fokus syftar till att undersöka de upplevelser som elever och lärare har av EDI i ensemble. I studien framgår ändå en, från Berklee College of Music i Boston, definition av EDI utifrån syftet att ha ett begrepp att förhålla sig till i arbetet. Dock är informanterna generellt samstämmiga med studien gällande instrumentets sammansättning av dator, DAW och digital styrenhet. Samtidigt lyfter informanterna olika bilder och förväntningar av vad det innebär att spela EDI vilket kan tyda på att försöket till en definition och upplevelsen av instrumentet skiljer sig åt. Elev B talar om instrumentets funktion som att översätta något virtuellt till den analoga världen. Denna upplevelse går i linje med hur Elev A talar om EDI som datorn som instrument. Det går också i linje med Lärare 3 som menar att EDI är när en dator är med i ett musikaliskt synkront samspel. Lärare 2 talar om innebörden av EDI som en sammankoppling av musikproduktion, låtskrivande och arrangemang vilket sätter upplevelsen och sammanhanget av instrumentet i centrum. Informanternas dubbla

resonemang gällande både upplevelse och definition skulle kunna ses som extra intressant utifrån det specifika instrumentet EDI. Informanterna fick svara på frågan “Vad innebär EDI?”, en öppen fråga som skulle kunna bjuda in till både subjektiva upplevelser och fasta definitioner.

Om vi frångår upplevelsen av instrumentet och blickar på sökandet av en definition skulle det kunna ses ett samband mellan elevernas och lärarnas definitioner. Som tidigare nämnt har nästan ingen av informanternas elever spelat EDI förrän de antagits till gymnasieutbildningen. Då eleverna kommer i kontakt med instrumentet först under handledning av lärare skulle det kunna finnas en risk i att eleverna reproducerar lärarnas definition av instrumentet. Ruthmann m. fl. (2008) menar däremot att lärarna i samråd med sina elever skulle kunna definiera datorn som instrument. I den mån det är önskvärt att definiera instrumentet EDI, skulle elevernas medverkan vid definitionen av instrumentet ge dem en möjlighet att påverka instrumentets och musikhistoriens utveckling.

7. Slutsatser och vidare forskning

Nedan följer ett avsnitt om studiens slutsatser och uppmaningar till vidare forskning inom området. Syftet med studien är att undersöka elevers och lärares upplevelser av EDI i gymnasieskolans ensemblekontext. Vi har undersökt vad EDI innebär för elever och lärare samt vilka möjligheter och begränsningar de ser inom ramen för EDI i ensembleundervisning på gymnasiet.

Generellt menar informanterna att EDI innebär en sammankoppling av dator, DAW och digital styrenhet. För vissa informanter innebär EDI ett självklart inslag i ensemblen för att kunna efterlikna ett modernt musikideal. Instrumentet är enligt vissa informanter unikt i sin musikaliska bredd men också i sin möjlighet att spela in och upp ljud. Vissa informanter menar att instrumentets speltekniska utmaningar ligger i en kreativ process för att realisera musikaliska idéer. Utformandet av projektet i datorns DAW men också övning på den specifika digitala styrenheten är också en del av instrumentet.

Elever och lärare upplever undervisningen färgad av lärarens förkunskaper om instrumentet EDI. Beroende på dessa förkunskaper blir elever antingen tilldelade roller som fyller andra instruments funktioner eller roller som kan berika ensemblen på ett instrumentspecifikt sätt. De gånger när läraren hade goda förkunskaper om instrumentet upplevde eleverna ensembleundervisningen mer anpassad för EDI. När ensembleläraren inte hade goda förkunskaper om EDI fick EDI-sten ofta spela en roll som inte var nämnvärt instrumentspecifik utan de fick istället fylla ett annat instruments roll.

I studien beskrivs de möjligheter och begränsningar som informanterna ser med EDI i ensemblespel på olika sätt. Informanterna är samstämmiga i att EDI är ett instrument som har stora möjligheter. Ett exempel av instrumentets möjligheter som står ut från andra instrument är dess inspelningsmöjligheter och även att spela upp det som är inspelat. Detta gör det möjligt att använda inspelat material i livesammanhang, vilket informanterna menar inte varit lika tillgängligt tidigare. En annan möjlighet som informanterna redogör för är att EDI kan fylla andra instruments roller, vilket de menar är specifikt för EDI. Slutligen är ett av många exempel som informanterna pratar om att instrumentet kan spela musikaliska element som tidigare endast förknippas med musikproduktion och inte med liveframträdande. Elev B menar att EDI har en längre startsträcka i ensemblesammanhang

eftersom det krävs förberedelse i form av att designa sitt instrument, vilket eleven ser som en begränsning. Ett annat exempel på begränsningar för EDI handlar om dess påhittade ramar som ibland gör att instrumentet kan uppfattas som oöverskådligt och svårgripbart.

Vi ser ett behov av mer fortbildning för lärare som har EDI i ensemble för att kunna möta EDI-sters rätt till kvalitativ undervisning på samma villkor som för andra instrumentalister. Denna fortbildning menar vi skulle innebära breddad förståelse för EDI:s möjligheter och begränsningar.

Denna studie är förhållandevis liten och vi gärna se att en mer omfattande studie gjordes med fler intervjuer och informanter. Detta hade lett till mer generaliserbara data och trovärdighet. Nedan presenteras några olika tankar på vidare forskning som dykt upp under arbetets gång.

I vår studie har vi stött på en önskan bland informanterna att definiera instrumentet EDI. I samband med detta väcks frågor om varför musklärare och musikelever verkar ha ett stort behov av att definiera ett instrument. Det kan diskuteras ifall en musklärare bör kunna undervisa en instrumentalist i ensemble utan att kunna den exakta definitionen av instrumentet som eleven spelar. Ett förslag på vidare forskning efter insamlandet av dessa tankegångar skulle kunna vara: varför vill/behöver vi definiera ett instrument?

Vidare forskning inom ämnet skulle även kunna behandla hur musklärostudenterna på bästa sätt förbereds i sin utbildning för att vara redo att ta emot morgondagens musik och musikinstrument. Under studiens gång har vi flertalet gånger diskuterat både med informanter och inom gruppen hur viktigt det är med ett perspektiv framåt i sin lärargärning.

Under processen i denna studie framkom det tankar från informanter kring diskrepansen mellan elevers förväntningar och verkligheten av vad en musikproduktionsutbildning i dagsläget innebär. I sammanhanget belystes att elever avbröt sin utbildning när de insåg att utbildningen krävde att spela ett instrument live. Vidare forskning skulle kunna ta avstamp i frågor gällande utformandet av en musikproduktionsutbildning och dess varande eller icke varande av krav på live-instrument samt vad det skulle generera för möjligheter och begränsningar.

Det väcktes även tankar gällande marknadsskolans beroende av nöjda elever i förhållande till en skola som står i gränslandet mellan att bevara, utveckla och samtidigt vara en del av samhällets kulturliv. Vidare har även frågor kristalliserats gällande om EDI ses som en

anpassning till kulturlivet, Skolverkets mål eller elevernas önskemål och förutsättningar. Vidare forskning skulle utifrån dessa tankar kunna behandla om och i så fall syftet med att EDI erbjuds eller påbjuds eleverna på gymnasieutbildningarna.

8. Referenslista

- Asp, K. (2015). *Mellan klassrum och scen: en studie av ensembleundervisning på gymnasieskolans estetiska program*. [Doktorsavhandling]. Lunds universitet.
- Bell, A. P. (2015). DAW democracy? The death of diversity in 'Playing the Studio'. *Journal of Music, Technology & Education* 8(2), s. 129-146.
- Berklee College of Music. [@Berklee]. (2018, 31 juli). *Electronic Digital Instrument at Berklee College of Music* [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=vJOhWKL_6FU&t=13s
- Berklee College of Music. (u.å). *Electronic Digital Instrument*. Hämtad 2023-02-20 från <https://college.berklee.edu/electronic-production-design/electronic-digital-instrument-principal>
- Bryman, A. (2018). *Samhällsvetenskapliga metoder*. (Tredje upplagan). Liber.
- Brøvig-Hansen, R., & Danielsen, A. (2016). *Digital signatures: The impact of digitization on popular music sound*. The MIT Press.
- Folkestad, G. (2018). Soundscaping the world with digital tools: The future in retrospect. I ø. Varkøy, E. Georgii-Hemming, A. Kallio & F. Pio (red:er), *Nordisk musikpedagogisk forskning Årsbok* 18, 23-46. Norges Musikkhøgskole.
- Hughill, A. (2012). *The digital musicians*. (Andra upplagan). Routledge.
- Jonasson, C. (2020). "Jag har också rätt att ljudsätta världen": om tjejers och transpersoners tillblivelser som musikkapare i musikteknologiska lärmiljöer [Doktorsavhandling]. Lunds universitet.
- Jordà, S. (2004). *Digital Instruments and Players: Part I– Efficiency and Apprenticeship*. Proceedings of the New Interfaces For Musical Expression Conference (NIME-04)
https://www.researchgate.net/publication/221164903_Digital_Instruments_and_Players_Part_I_-_Efficiency_and_Apprenticeship

- Knowles, J., & Hewitt, D. (2012). Performance Recordivity: Studio Music In A Live Context: *Journal on the Art of Record Production* (6).
- Mark, M. L. (2015). Music Education History and the Future. I C. Randels (Red.), *Music Education - Navigating the Future* (s. 3-12). Routledge.
- Nilsson, P. A. (2011). *A field of possibilities: Designing and playing digital musical instruments*. Academy of Music and Drama; Högskolan för scen och musik.
- Patel, R., & Davidson, B. (2011) *Forskningsmetodikens grunder - att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Studentlitteratur AB
- Research Institutes of Sweden. (2021, 22). *Datorn öppnar nya vägar att undervisa i musik*. <https://www.ri.se/sv/datorn-oppnar-nya-vagar-att-undervisa-i-musik>
- Reimer, B. (2015). In Response to Michael Mark. I C. Randels (Red.), *Music Education - Navigating the Future* (s. 13-15). Routledge.
- Ruthmann, A. (2007). The Composers' Workshop: An Approach to Composing in the Classroom. *Music Educators Journal*, 93(4), 38–43. <https://doi.org/10.1177/002743210709300416>
- Ruthmann, A., Finney, J., Seddon, F., Dillon, S., Leong, S., Burnard, P., Savage, J. & Collins, D. (2008, 17-21 juli) *Music education with digital technology: Changing identities, researching digital classrooms, and strategies for Change* [konferenspresentation]. International Society of Music Education Conference (ISME), Bologna, Italien.
- Ruthmann, A., Tobias E. S., Randles, C., & Thibeault, M. (2015). Is it the technology? Challenging technological determinism in music education. I C. Randles (Red.) *Music education: Navigating the future* (s. 122-138). Routledge.
- Sandberg-Jurström, R., Lindgren, M., & Zandén, O. (2021). Musical skills, or attitude and dress style? Meaning-making when assessing admission tests for Swedish specialist music teacher education. *Research Studies in Music Education*, 44(1), 70–85. <https://doi.org/10.1177/1321103X20981774>

Skolverket. (2018). *Digitaliseringen i skolan - Möjligheter och utmaningar*. Skolverket.
<https://www.skolverket.se/publikationsserier/forskning-for-skolan/2018/digitaliseringen-i-skolan---mojligheter-och-utmaningar>

Skolverket. (2022a). *Läroplan för gymnasieskolan*.
<https://www.skolverket.se/undervisning/gymnasieskolan/laroplan-program-och-amnen-i-gymnasieskolan/laroplan-gyll-for-gymnasieskolan>

Skolverket. (2022b). *Så använder du ämnesplanerna*.
<https://www.skolverket.se/getFile?file=10039>

Skolverket. (7 februari 2023a). *Aktivt jämställdhetsarbete i skolan*. Skolverket.
<https://www.skolverket.se/skolutveckling/inspiration-och-stod-i-arbetet/stod-i-arbetet/aktivt-jamstalldhetsarbete-i-skolan>

Skolverket. (hämtad 28 mars, 2023b). *Ämne - Musik*. Skolverket.
<https://www.skolverket.se/undervisning/gymnasieskolan/laroplan-program-och-amnen-i-gymnasieskolan/gymnasieprogrammen/amne?url=-996270488%2Fsyllabuscw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DMUS%26version%3D4%26tos%3Dgy&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa92a3>

Sjöstrand, F. (2023, 14 mars). Forskning på unik musikutbildning i Ystad får ännu mer pengar. *Ystad Allehanda*. <https://www.ystadsallehanda.se/ystad/forskning-pa-unik-musikutbildning-i-ystad-far-annu-mer-pengar-95b2c212/>

Thibeault, M. (2015). The Shifting Locus of Musical Experience from Performance to Recording to New Media - Some Implications for Music Education. I C. Randels (Red.), *Music Education - Navigating the Future* (s. 63-90). Routledge.

Tobias, E. (2015). Inter/Trans/Multi/Cross/New Media(ting) - Navigating an Emerging Landscape of Digital Media for Music Education. I C. Randels (Red.), *Music Education - Navigating the Future* (s. 91-121). Routledge.

Tobias, E. S. (2017). *Augmenting Music Teaching and Learning with Technology and Digital Media*. In S. A. Ruthmann & R. Mantie (eds.), *The Oxford Handbook of Technology and Music Education* (s. 431–438). Oxford University Press.

University of Colorado. (u.å). *Electronical Digital Instrument. New Primary Instrument Offered in MEIS*. Hämtad 23-05-04 från <https://artsandmedia.ucdenver.edu/areas-of-study/music-entertainment-industry/about-music-entertainment-industry-studies/edi-announcement>

Utbildningsguiden. (19 januari 2023). *Estetiska programmet*. Skolverket. <https://utbildningsguiden.skolverket.se/gymnasieskolan/om-gymnasieskolan/gymnasieskolans-program/estetiska-programmet>

Vetenskapsrådet. (2017). *God forskningsсед*. https://www.vr.se/download/18.2412c5311624176023d25b05/1555332112063/God-forskningsсед_VR_2017.pd

Waddell, G., & Williamson, A. (2019). Technology use and attitudes in music learning. *Frontiers in ICT*, 6, 11. <https://doi.org/10.3389/fict.2019.00011>

Williams, D. B., & Webster, P. R. (2008). *Experiencing music technology* (3rd Ed.). Cengage Learning.

Williams, D. B. (2015). The Technology-Music Dance - Reflections on Making Sense of Our Tools. I C. Randels (Red.), *Music Education - Navigating the Future* (s. 139-154). Routledge.

9. Bilagor

Här presenteras bilagor.

Bilaga 1 Begreppslista

Backing tracks

Förinspelad musik som ackompanjerar live-framförande.

Beats

Begreppet används i studien som en instrumental del av en låt som ofta ackompanjeras av en vokalist. Vanligt förekommande i genren Hiphop.

DAW - Digital Audio Workstation

Användarkonfigurerad programvara där du kan spela in musik och redigera denna, men DAWs kan även användas för att framföra musik live. Exempel på olika DAWs: är Logic Pro X, FL - Fruity Loops och Ableton Live

EDI - Electronic Digital Instrument

Ett system bestående av tre delar: dator, DAW och anslagsyta. Vissa av våra informanter likställer EDI med begreppet "Dator som huvudinstrument".

EDI-ist

Musiker som spelar EDI.

EQ

Equalizer är ett verktyg inom musikproduktion där du kan välja ut frekvenser som du vill höja eller sänka.

Huvudinstrument

Begreppet används i studien som det instrument som eleven har valt som primärt instrument i sin utbildning.

Launchpad/pushplatta

Launchpad eller pushplatta är en typ av MIDI-controller/digital styrenhet som är uppbyggd som ett rutnät med olika plattor som kan trigga förinställda ljud i en DAW. Kopplas in till DAW:en via dator.

MIDI - Music Instrument Digital Interface

MIDI är ett gränssnitt för musikinstrument. Det används för att kommunicera musikalisk information. En MIDI-fil innehåller dock inget ljud som exempelvis ljudformat som .wav eller .mp3 utan består endast av data.

Bilaga 2 Samtyckesblankett



MUSIK-
HÖGSKOLAN
I MALMÖ

På ämneslärarutbildningen vid Musikhögskolan i Malmö skriver studenterna ett examensarbete på avancerad nivå. I detta arbete ingår att göra en egen vetenskaplig studie, utifrån en fråga som kommit att engagera studenterna under utbildningens gång. Till studien samlas ofta material in vid skolor, i form av t ex intervjuer och observationer. Examensarbetet motsvarar 15 högskolepoäng, och utförs under totalt 10 veckor. När examensarbetet blivit godkänt publiceras det i er LUP. Det är Lunds universitets plattform för registrering och visning av publikationer som produceras av universitetets studenter.

Datum

Samtycke till medverkan i examensarbete

Inled med att presentera dig själv, berätta att du är student på ämneslärarutbildningen, på vilken termin du studerar samt när du kommer att ta din examen. Berätta att du har inhämtat skolans godkännande till att genomföra studien.

Beskriv att det handlar om ett examensarbete, och vad för typ av studie det är du ska göra. Beskriv vad det du kommer att fokusera vid materialinsamlingen (t ex elevers kunskaper, samspel, kommunikation) samt i vilka situationer du kommer att följa deltagarna (t ex i klassrummet, i korridorerna).

Beskriv på vilket sätt deltagarna kommer att involveras i studien, samt vilka personuppgifter som är tänkta att samlas in (t ex namn, ålder, foto eller ljudupptagning av personer).

Beskriv hur dokumentationen kommer att gå till (t ex via ljudinspelning, fotografering eller fältanteckningar) och med vilken utrustning det sker. Beskriv vem/vilka som kommer att kunna ha tillgång till/kunna begära att få se det insamlade materialet (handledare och examinator).

Påtala att allt insamlat material och personuppgifter samt samtyckesblanketterna förvaras oåtkomligt på Musikhögskolan i Malmö.

Hänvisa, gärna med länk, till [Vetenskapsrådets forskningsetiska principer](#), och förklara att och hur ditt projekt utgår från dessa principer i bl a följande avseenden:

- medverkan baseras på samtycke och detta samtycke kan när som helst återkallas. Alla som tillfrågas har alltså rätt att tacka nej till att delta, eller (om de först tackar ja) rätt att avbryta sin medverkan när som helst, utan några negativa konsekvenser.
- deltagarna kommer att avidentifieras i det färdiga arbetet.
- materialet kommer enbart att användas för aktuell studie och kommer att förstöras när denna är examinerad.

.....
Studentens underskrift och namnförtydligande

Kontaktuppgifter till student (tfn nr, e-mail):
.....

Ansvarig handledare på Musikhögskolan i Malmö:
.....

Härmed samtycker jag till att medverka i ovan beskrivna examensarbete, samt bekräftar att jag tagit del av informationen om Musikhögskolan i Malmös behandling av personuppgifter, och [Vetenskapsrådets forskningsetiska principer](#), som säger att

- medverkan baseras på samtycke och detta samtycke kan när som helst återkallas. Alla som tillfrågas har alltså rätt att tacka nej till att delta, eller (om de först tackar ja) rätt att avbryta sin medverkan när som helst, utan några negativa konsekvenser.
- deltagarna kommer att avidentifieras i det färdiga arbetet.
- materialet kommer enbart att användas för aktuell studie och kommer att förstöras när denna är examinerad.

Namn:.....

Namnförtydligande:.....

Dagens datum:.....

Bilaga 3 Intervjuguide

1. Bakgrund och förutsättningar för EDI

Skolkultur, miljö, pengar, attityder

- Hur har du lärt dig EDI? Vilken utbildning har du gått?
- Vilka attityder har du mött bland de andra lärarna i din lärarkår?
- Vilka är det som söker in på EDI? Vad har de för bakgrund? Socioekonomiskt, kön, etnicitet
- Vilka attityder har du mött bland resterande elever på skolan?
- Hur ser kunskapsförhållandet ut mellan lärare och elev? Fortbildning?

2. Upplevelsen för EDI i ensemble? Möjligheter och begränsningar för EDI i ensemblespel?

I ensemblesituation

- Vilka attityder har du mött bland eleverna i ensemblerna du har?
- Vilka nya möjligheter kommer EDI med i ensemblespel? (musikaliskt)
- Vilka begränsningar ser du att EDI har jämfört med andra instrument?
- Vilken är den största utmaningen med att undervisa i EDI i ensemble?
- Vad krävs som lärare för att kunna undervisa ensemble med EDI?
- Hur ser kunskapsförhållandet ut mellan lärare och elev? Hur ser det ut i en ensemblesituation?
- Hur iscensätts EDI, hur är rummet?

3. Vad innebär EDI? Klargörande fråga

- Hur skulle du beskriva EDI? Är det en egen definition?
- Skiljer sig definitionen mellan lärare och elever (i praktiken?)?
- Hur bedömer ni EDI? Vad är konstnärlighet/spelteknik på en hög nivå? Bedöms det annorlunda utifrån samma kursplan?
- Hur tror du att EDI ser ut om 15 år?

Bilaga 4 Kursplan för Ensemble med körsång, 200p

Kursplan för ensemble med körsång

Kursen ensemble med körsång omfattar punkterna 1–2 och 4–9 under rubriken Ämnets syfte, med särskild betoning på punkterna 1, 4 och 6–9.

Centralt innehåll

Undervisningen i kursen ska behandla följande centrala innehåll:

- Spel eller sång i ensemble på en grundläggande nivå.
- Körsång på en grundläggande nivå.
- Musicerande i noterad och gehörsbaserad musik.
- Konstnärlighet och genrer i olika tider och kulturer. Stildrag och kännetecken.
- Instudering i grupp, till exempel stämövning, intonationsövning och repetitionsmetodik.
- Grundläggande röstvård och metoder för det.
- Grundläggande musikalisk bearbetning, till exempel att göra en andrastämma, välja instrumentering, kompstil, musikalisk form och disposition.
- Grundläggande musikalisk gestaltning och kommunikation vid framträdande inför publik och i samarbete med andra.
- Grundläggande hantering av musikteknisk utrustning med grundläggande begrepp inom ljudteknik och rumsakustik. Ljudanläggning för repetition och konsert. Mikrofonteknik och kabelhantering. Analogt och digitalt ljud samt midi. Digital bearbetning av musikaliskt material med olika inspelningstekniker.
- Arbetsmiljö vid musikutövning, till exempel elsäkerhet, ergonomi, hörselvård och belysning.

Betygskriterier

Betyget E

Eleven musicerar **med viss säkerhet** i ensemble och kör, efter **enkla och kända** notbilder och i **enkel och** styrd gehörsbaserad musik. I sitt musicerande uppvisar

eleven ett **visst**konstnärligt uttryck och följer **med viss säkerhet** genrespecifika krav. Eleven tar ansvar för instuderingen, och det musikaliska resultatet är **tillfredsställande**.

Eleven deltar i och redogör **översiktligt** för **någon** metod för röstvård.

Eleven gör en **enkel** bearbetning av **enkelt** musikaliskt material för den egna gruppen. Eleven samarbetar **med viss säkerhet** samt tar ansvar vid gruppens musikframförande och i kommunikation med publik. Eleven värderar med **enkla** omdömen innehållet i och dispositionen av musikframförandet och kommunikationen med publiken.

Eleven använder **med viss säkerhet** enkel musikteknisk utrustning för det egna musicerandet.

Eleven redogör **översiktligt** för några arbetsmiljöfrågor som rör ensemblemusicerande och körsång.

Betyget D

Elevens kunskaper bedöms sammantaget vara mellan C och E.

Betyget C

Eleven musicerar **nyanserat och med viss säkerhet** i ensemble och kör, efter notbilder och i styrd gehörsbaserad musik. I sitt musicerande uppvisar eleven ett konstnärligt uttryck och följer **med viss säkerhet** genrespecifika krav. Eleven tar ansvar för instuderingen, och det musikaliska resultatet är **tillfredsställande**. **Dessutom ger eleven välgrundade förslag på hur arbetet kan förbättras.**

Eleven deltar i och redogör **utförligt** för **någon** metod för röstvård.

Eleven gör en bearbetning av musikaliskt material för den egna gruppen. Eleven samarbetar **med viss säkerhet** samt tar ansvar vid gruppens musikframförande och i kommunikation med publik. Eleven värderar med **nyanserade** omdömen innehållet i och dispositionen av musikframförandet och kommunikationen med publiken.

Eleven använder **med viss säkerhet** enkel musikteknisk utrustning för det egna musicerandet **samt ger välgrundade förslag på hur gruppen bättre kan utnyttja musikteknisk utrustning.**

Eleven redogör **utförligt** för några arbetsmiljöfrågor som rör ensemblemusicerande och körsång.

Betyget B

Elevens kunskaper bedöms sammantaget vara mellan A och C.

Betyget A

Eleven musicerar **nyanserat och med säkerhet** i ensemble och kör, efter **komplexa** notbilder och i styrd **och fri** gehörsbaserad musik. I sitt musicerande uppvisar eleven ett konstnärligt uttryck och följer **med säkerhet** genrespecifika krav. Eleven tar ansvar för instuderingen, och det musikaliska resultatet är **gott. Dessutom ger eleven välgrundade och nyanserade förslag på hur arbetet kan förbättras.**

Eleven deltar i och redogör **utförligt och nyanserat** för **några** metoder för röstvård. **Dessutom tar eleven initiativ till röstvård som utvecklar rösten.**

Eleven gör en **avancerad** bearbetning av **komplext** musikaliskt material för den egna gruppen. Eleven samarbetar **med säkerhet** samt tar ansvar vid gruppens musikframförande och i kommunikation med publik. Eleven värderar med **nyanserade** omdömen innehållet i och dispositionen av musikframförandet och kommunikationen med publiken **samt ger förslag på hur detta kan förbättras.**

Eleven använder **med säkerhet** enkel musikteknisk utrustning för det egna musicerandet **samt ger välgrundade och nyanserade förslag på hur gruppen bättre kan utnyttja musikteknisk utrustning även i olika konsertsituationer.**

Eleven redogör **utförligt och nyanserat** för några arbetsmiljöfrågor som rör ensemblemusicerande och körsång **samt ger välgrundade och nyanserade förslag på hur arbetsmiljön kan förbättras.**