



MUSIK-
HÖGSKOLAN
I MALMÖ

SJÄLVSTÄNDIGT ARBETE II 15hp

Vårterminen 2024

Ämneslärarutbildningen i musik

Jonathan Sjöberg, Martin Larsson

Instrumentet bortom klaviaturen

En studie om instrumentkänedom i akustiskt och digitalt piano

Handledare: Markus Tullberg

Sammanfattning

Titel: Instrumentet bortom klaviaturen - En studie om instrumentkännedom i akustiskt och digitalt piano

Författare: Jonathan Sjöberg, Martin Larsson

Det finns ingen tydlighet i vad instrumentkännedom i piano innefattar. Vi ser att pianots konstruktion, egenskaper och instrumentkännedom skiljer sig märkbart på akustiska och digitala pianoinstrument. Studiens bakgrund är kopplad till våra egna erfarenheter som pianolärarstudenter och framtida pianolärare. Vårt syfte med studien är att ta reda på vad instrumentkännedom innebär för olika pianolärare kopplat till de olika varianter av pianoinstrumentet. I vår bakgrund och tidigare forskning skriver vi om vad styrdokument säger om instrumentkännedom på olika utbildningsnivåer. Vi tar också upp lite om kulturskolans utbildningsform samt reder ut begrepp som musikinstrument och instrumentkännedom. Vi skriver om akustiska pianot och digitala klaviaturinstrumentets historia för att sedan reda ut begrepp, konstruktion och funktioner på dagens pianovarianter.

För att få svar på våra frågeställningar har vår metod utformats utifrån semistrukturerade kvalitativa intervjuer med ett narrativt fokus och analys. Vi har intervjuat tre olika pianolärare med olika erfarenhet i instrumentkännedom kopplat till deras bakgrund och pedagogiska arbete. Vårt resultat visar att informanterna tolkar och jobbar på olika sätt med instrumentkännedom beroende på genre, instrumentkunskap, arbetsplatser, förutsättningar och olika mål med sitt eget musicerande. I diskussionen diskuterar vi vilka kunskaper pianolärare behöver ha i akustisk och digital instrumentkännedom samt historiens påverkan av instrumentet kopplat till musiken och den tekniska utvecklingen. Utifrån denna beskrivning har vi diskuterat att elever behöver rätt typ av utbildning i instrumentkännedom i piano som deras verklighet kräver. I slutet av diskussion har vi kommit fram till olika förhållningssätt och metoder för att bli en bättre pianolärare i instrumentkännedom.

Nyckelord: akustiska pianoinstrument, digitala pianoinstrument, Instrumentkännedom, pianoundervisning, pianots historia

Abstract

Title: The instrument behind the keyboard - A study about instrument knowledge in acoustic and digital piano

Authors: Jonathan Sjöberg, Martin Larsson

There is no clarity on what instrument knowledge in piano should contain. We can see that the construction, functions and instrument knowledge vary significantly depending on if it is an acoustic or digital piano instruments. The background of the study is based on our own backgrounds and experiences as students and future piano teachers. Our purpose with the study is to learn what instrument knowledge means and contains for different piano teachers related to the different variants of the piano instrument. In our background and previous research, we aim to highlight curriculum documents at different levels of education as well as the educational form of music schools and clarify concepts such as musical instruments and instrument knowledge. We are writing about the history of the acoustic piano and digital keyboard instruments and then we clarify concepts, construction, and functions of today's different piano variants.

To answer our research questions, our method has been designed based on semi-structured qualitative interviews with a narrative focus and analysis. We have interviewed three piano teachers with different experiences in instrument knowledge linked to their background and pedagogical work. Our results show that the informants' understanding of instrument knowledge and how they work with it in different ways depends on genre, instrument expertise, workplaces, conditions, and different goals as musician. In the discussion we discuss which knowledge piano teachers need in acoustic and digital instrument knowledge and the impact of the instrument history linked to music and technical development. We have also discussed that students need the right type of education in instrument knowledge in piano that their reality demands. At the end of the discussion, we recommend different approaches and methods to become a better piano teacher in instrument knowledge.

Key words: acoustic piano, digital piano, instrument knowledge, piano education, history of piano

Förord

Vi vill rikta ett stort tack till alla våra informanter som ställt upp och givit oss intressanta och lärorika perspektiv. Tack till vår handledare Markus Tullberg som har varit en hjälpande hand genom arbetets gång. Digital instrumentkännedom har Jonathan Sjöberg mer kunskap i och akustisk instrumentkännedom har Martin Larsson mer kunskap om. Därför har viss uppdelning kopplat till det kapitlet bakgrund och tidigare forskning samt uppdelningen av intervjuerna i resultatet. Metodkapitlet och diskussionskapitlet har vi gjort tillsammans. Under hela arbetet har vi haft ett bra samarbete och därför ser vi ingen anledning till att specificera uppdelningen mer än vad vi har gjort nu.

Innehåll

1 Inledning	9
2 Syfte och frågeställningar.....	11
3 Bakgrund och tidigare forskning	12
3.1 Bakgrund.....	12
3.1.1 Begreppet musikinstrument.....	12
3.1.2 Instrumentkännedom	13
3.1.3 Instrumentkännedom i centralt innehåll på grundskola och gymnasium	13
3.1.4 Musikhögskola	14
3.2 Föregångare till pianot	15
3.2.1 Cittra, hackbräde, cembalo och klavikord	15
3.2.2 Hammarklaver	16
3.3 Pianot.....	16
3.3.1 Upprättstående piano och flygel	17
3.3.2 Pianots delar	18
3.3.3 Preparerat piano	18
3.4 Elektroniska/digitala klaviaturinstrument.....	19
3.4.1 Elpiano och elorgel (hammondorgel)	19
3.4.2 Synthesizer.....	20
3.4.3 Digitalpiano och Keyboard	21
3.5 Synthens historia och påverkan på musikutvecklingen	22
3.6 Perspektiv på populärmusik och skola	24
3.6.1 Medieneutral och mediespecifika ingångar i instrumentundervisning	25
3.7 Perspektiv på musik kopplat till instrumentkännedom	25
3.7.1 Meningsskapande och musikupplevelser	26
3.7.2 Lära sig spela musik utan noter – digitala verktyg	26
3.7.3 Regnade/fallande pianotangenter och Synthesia.....	26
3.8 Växa upp med musik på kulturskolan	27
4 Metod och genomförande.....	28
4.1 Metodologiska överväganden och studiens fokus	28
4.2 Valet av semistrukturerad kvalitativ intervju.....	28
4.3 Design/genomförande av studien.....	30
4.3.1 Plats och miljö	30
4.3.2 Urval.....	32
4.3.3 Informanter	32
4.3.4 Datainsamling.....	33
4.4 Analys	33
4.4.1 Narrativ Analys.....	34
4.4.2 Att lyssna aktivt	35
4.4.3 Tematisering.....	36
4.5 Resultatens kvalitet, etiska frågor och överväganden	36

5 Resultat.....	39
5.1 Resultat av informant 1.....	39
5.1.1 Bakgrund (tidigare utbildningar).....	39
5.1.2 Pianopedagog	41
5.1.3 Musiker kopplat till det pedagogiska	42
5.1.4 Tradition och metodik för instrumentkännedom inom synthar	43
5.1.5 Alternativa sätt som elever vill lära sig piano på	44
5.1.6 Hur kan vi jobba med instrumentkännedom på Kulturskola.....	44
5.1.7 Case – spelning på keyboard.....	45
5.1.8 Mjukvara och hårdvara	45
5.2 Resultat av informant 2.....	46
5.2.1 Bakgrund som lärare och musiker	46
5.2.2 Arbetet med elever som övar på digital piano i hemmet och akustiskt på lektionstid.	47
5.2.3 Sound	48
5.2.4 Lärarrollen och musikerrollen i kombination	49
5.2.5 Vad ingår i momentet instrumentkännedom och hur kan lärare arbeta med detta?.....	49
5.2.6 Akustiskt piano reserverat för jazzkonserter	53
5.2.7 Begränsningar för att arbeta med instrumentkännedom.....	53
5.2.8 Respons och närheten till sitt instrument	54
5.3 Resultat av informant 3.....	54
5.3.1 Bakgrund – utbildningsnivåer	55
5.3.2 Uppdrag som musiker	56
5.3.3 Uppdrag som pedagog.....	56
5.3.4 Hur informanten jobbar med instrumentkännedom.....	57
5.3.5 Akustiskt och digital instrumentkännedom.....	57
5.3.6 Elever som övar på digitala instrument och spelar på akustiska instrument på lektionen	58
5.3.7 Spela på tidstypiska instrument.....	59
5.3.8 Informantens bild av vilka verktyg den fått i instrumentkännedom.....	60
5.3.9 Instrumentkännedom i individuell undervisning och ensemble	60
6 Diskussion och slutsatser	62
6.1 Akustisk och digital instrumentkännedom	62
6.1.1 Akustisk instrumentkännedom.....	62
6.1.2 Digital instrumentkännedom	62
6.2 Historiens påverkan på instrumentkännedomen.....	63
6.3 Rätt instrumentkännedom till rätt elever och studenter.....	64
6.4 Anslag – skillnad mellan akustiskt och digitalt piano.....	66
6.5 Implikationer och rekommendationer för pianopedagoger	67
7 Vidare forskning.....	69
7.1 Vad lärs ut i pianoinstrumentkännedom i musikämnet på grundskolan?	69
7.2 Personligt uttryck	69
7.3 Läsförståelse och noter	70
7.4 Pianolärares ålder kopplat till digital instrumentkännedom	70
7.5 Direkta elevperspektiv på instrumentkännedom	71

1 Inledning

Enligt vår erfarenhet sker majoriteten av ensemble-undervisning i skolorna idag olika typer av digitala klaviaturinstrument. Samtidigt upplever vi att majoriteten av instrument-undervisning i skolorna idag sker på akustiska pianon. Därför uppstår det en problematik när man ska spela i ensemble eftersom det ställer andra krav på eleven, både när det gäller instrumentets roll och funktion. Som lärare har vi en skyldighet att förbereda våra pianoelever på utmaningar i andra sammanhang både när det gäller instrument och pianistens roll i ensembler. Vi som skriver det här arbetet går in med två olika perspektiv då vi kommer från två olika pianogenrer.

Jag (Jonathan) är skolad inom pop/rock-genren där jag i princip alltid spelat på digitala klaviaturinstrument. Under gymnasiet gick jag på det estetiska programmet och därefter har jag gått på folkhögskola och nu studerar jag mitt sista år på Musikhögskolan i Malmö. Under mina utbildningsår har jag spelat på ett akustiskt piano på mina pianolektioner, men har i ensemble alltid spelat på ett digitalt klaviaturinstrument för att jag behövt anpassa mitt sound efter ändamålet och till genren. Det här har jag även upplevt under observationer på andra gymnasieskolor under min tid som student på musikhögskolan. På musikhögskolan har jag både som student och när jag varit ute på praktik upplevt att det finns en brist på hur lärare arbetar med instrumentkännedom i pianoundervisningen i just andra genrer än den klassiska. Under instrumentlektionerna spelar elever på ett akustiskt piano och i ensemble spelar de på ett digitalt klaviaturinstrument. I många fall upplevde jag att eleverna inte alls hade någon förkunskap om hur ett keyboard fungerar, vilket inte borde vara ett problem ifall lärarna hade lärt ut instrumentkännedom där eleverna får den rätta kunskapen att hantera sitt instrument.

Jag (Martin) började spela piano på musikskola/kulturskola när jag var 6 år fram tills jag slutade gymnasiet. Jag gick inte estetiska programmet utan valde naturvetenskapliga programmet och fortsatte med musiken och pianot på fritiden. Efter gymnasiet gick jag två år på folkhögskola med inriktning klassisk piano och kammarmusik. Jag skulle nog beskriva mig som klassiskt skolad och har mest spelat på akustiska instrument i olika sammanhang. Jag har varit öppen för att spela på digitala klaviaturinstrument men aldrig fått några verktyg från lärare hur jag ska använda det i ensemblesammanhang. Det är

någon slags skam och utanförskap som har motiverat mig att hitta egna verktyg för en grundläggande instrumentkännedom om digitala klaviaturinstrument. En insikt från gymnasie-VFU var att pianoelever saknade förkunskaper för att klara sig bra i ensemble. Det ställdes krav på att de skulle spela en bestämd genre, spela instrument som de inte var vana vid och de blev även osäker på sin funktion i ensemblen.

Både som ensemblemusiker och solist gäller det att skapa ett pianosound som passar till ändamålet. På akustiska pianoinstrument jobbar vi på ett sätt för att få ut ett sound, med anslag och teknik kan vi få ut den klang vi vill ha i en låt/stycke eller i en specifik del av en låt/stycke. På det digitala pianoinstrumentet jobbar vi med sound på ett annat sätt, genom att planka och efterlikna keyboard-soundet på inspelningen. På en skola finns det ett antal instrument och det begränsar både elever och lärare, därför gäller det att anpassa undervisningen till de instrument som finns.

2 Syfte och frågeställningar

Syftet med vår studie är att ta reda på hur pianolärare arbetar med instrumentkännedom i sin undervisning. För att uppnå det syftet och undersöka det här ämnet valde vi att genomföra kvalitativa intervjuer med olika pianolärare med olika bakgrunder. Vi ville ta reda på hur de arbetar med instrumentkännedom i sin undervisning och vad narrativet i deras bakgrund kan ha för påverkan på deras inställning till instrumentkännedom. Vår ingång till studien är baserade på våra blandade erfarenheter av instrumentkännedom i piano.

Vi vill att fler lärare ska få syn på instrumentkännedom som en viktig del i sin undervisning. Det finns också ett egenvärde för oss som skriver det här examensarbete, där vi vill vara goda förebilder som pedagoger för våra elever i framtiden. Vi har dock valt att avgränsa oss till vårt huvudinstrument piano.

Frågeställningar

- Vilka faktorer påverkar pianolärarnas syn på instrumentkännedom?
- Vad anser pianolärarna inbegrips i instrumentkännedom och hur arbetar de med detta innehåll i de olika utbildningsnivåerna?
- Vilka skillnader finns det i pianoinstrumentkännedom mellan det akustiska och digitala?
- Hur kan vi som pianolärare ge rätt instrumentkännedom till våra pianoelever?

3 Bakgrund och tidigare forskning

I det här kapitlet skriver vi om bakgrunden till studien. Vi skriver om akustiska pianots föregångare, akustiska pianot och olika relevanta digitala klaviaturinstrument. Därefter väljer vi att ta fram tidigare forskning från andra perspektiv som ger förståelse för studiens resultat och diskussion.

3.1 Bakgrund

I bakgrunden definierar vi olika begrepp och lyfter fram olika styrdokument. Studien har en bred undervisningskontext och behandlar många olika utbildningsnivåer och utbildningsformer. I bakgrunden ger vi svar på varför denna studie är relevant för oss som blivande musklärare och pianolärare.

3.1.1 Begreppet musikinstrument

Tellef Kvifte (2008) skriver i sin forskning om begreppet ”musikinstrument” och menar på att det aldrig har varit väldefinierat då det har uppfattats på olika sätt. Kvifte (2008) menar på att den grundläggande definitionen ”en apparat gjord för att spela musik” inte är tillräcklig och tas mer eller mindre förgivet. I många situationer skulle det räcka med denna definition, men begrepp som ”apparat”, ”spela” och ”musik” kan ifrågasättas, förtydligas eller förväxlas (Kvifte, 2008). Ett *musikinstrument* enligt Nationalencyklopedin är ”ett föremål som i första hand är tänkt för att användas för att skapa musik” (Musikinstrument, u.å.).

Det behövs inte nya definitioner utan det behövs en mer specifik och detaljerad förståelse av de olika aspekterna av begreppet. Kvifte (2008) menar att definitionen av begreppet ”musikinstrument” kan tolkas på olika sätt beroende på kulturella, ekonomiska och sociala sammanhang. Han menar att intressen och perspektivet på begreppet är olika beroende på sammanhang. Ett exempel som Kvifte (2008) skriver är att en person som skriver om flöjtens historia har troligtvis en annan uppfattning om vad en flöjt är till skillnad från någon som är mer intresserad och målinriktad på irländsk musik. I många fall menar Kvifte (2008) att instrumentet är kopplat till en musikgenre. Musikverktygen

utvecklas och präglas av den elektroniska och datorbaserade världen där det traditionella perspektivet på musikinstrument utmanas. Människan hör nya ljud och ser bekanta ljud komma från enheter vi inte är vana vid (Kvifte, 2008). ”Instrument” är ett svårdefinierat begrepp med många dimensioner och för att kunna förstå dessa olika aspekter har Kvifte (2008) tagit fram två modeller.

Den ena modellen kallas för *The loop model* och riktar in sig på interaktionen mellan utövaren och instrumentet där de samverkar och påverkar varandra genom deras handlingar. Andra modellen är skapad av Herbert Heyde där han separerar det mekaniska och det mänskliga i musikinstrumentet. Modellen används för att kunna undersöka hur olika delar, som människokroppen och maskinens mekanik integrerar med varandra för att skapa ljud (Kvifte, 2008).

Ett exempel till förvirring med begreppets otydlighet är en berättelse om Norges nationalflöjt som kallas *sjøfløyte*, som i sin tur betyder havsflöjt (Kvifte, 2008). Historiskt sätt kommer denna flöjt från Tyskland, från Hansatiden där de tillverkades som barockflöjter. Han menar på att även ifall flöjten har utvecklats från barockflöjt till *sjøfløyte* är dess sätt att spela helt norskt. Kvifte (2008) menar på att *sjøfløyte* har fått sin identitet långt efter tillverkningen av barockflöjten och i detta fall är det musikstilen som är en avgörande faktor för att definiera instrumentets identitet.

3.1.2 Instrumentkännedom

Begreppet *instrumentkännedom* är svårdefinierat för att det kan innebära olika saker för olika människor. Slår du upp *kännedom* på synonymer.se får du en rad förslag, där *bekantskap*, *kunskap*, *vetskap* och *koll* är fyra förslag (kännedom, u.å.).

3.1.3 Instrumentkännedom i centralt innehåll på grundskola och gymnasium

Centralt innehåll i lågstadiet: ”Olika musikinstrument. Hur de låter, vad de heter och hur de ser ut” (Skolverket, 2022). I centralt innehåll i mellanstadiet: ”musikinstrumentens

funktioner i olika ensemble- och orkestertyper” (Skolverket, 2022). I centralt innehåll på högstadiet: ”musikinstrumentens funktioner och uttryck i olika genrer och sammanhang” (Skolverket, 2022).”Komposition i olika genrer, till exempel visor, ljudkompositioner och låtar” och ”sång, melodispel och ackompanjemang med genretypiska musikaliska uttryck, unisont och i stämmor”. (Skolverket, 2022).

På gymnasiet finns instrumentkännedom i det centrala innehållet i kursen instrument och sång 1: ”instruments konstruktion, grundläggande egenskaper och instrumentvård, alternativt grundläggande röstfysiologi och röstvård och metoder för detta” (Skolverket 2010). I Bergman (2009) kommer det fram att erfarenheter av olika instrument bygger en trygghet att våga spela dessa. Val av olika sound och instrument går ihop med Skolverkets betygskriterie i Inså 1 på gymnasiet: ”Eleven spelar eller sjunger några enkla musikstycken med ett visst personligt uttryck” (Skolverket 2010).

3.1.4 Musikhögskola

På Musikhögskolan består musiklärarutbildningen av två ämnen. ”Utbildningen leder fram till en ämneslärarexamen och har en omfattning av 300/330 högskolepoäng (5/5,5 år)” (Musikhögskolan i Malmö, u.å.). Alla på musiklärarutbildningen har musik som ämne 1 och i ämne 2 kan du kombinera musik med ett annat skolämne eller med fördjupningskurser i musik (Musikhögskolan i Malmö, u.å.). Vi väljer att visa ett exempel på första kursen i ämne 1: ”Instrumentalstudier och ensemble 1” (Musikhögskolan i Malmö, u.å.). I kursplanen i ”instrumentalstudier och ensemble 1” kan vi inte se något speciellt om instrumentkännedom i huvudinstrument eller ensemble däremot finns praktisk instrumentkännedom i bas eller trummor. Där kursens innehåll lyder: ”Praktisk instrumentkännedom på bas eller trummor: spelteknik, kompmodeller, notation” (Musikhögskolan i Malmö, u.å.). Något mer specifikt vad instrumentkännedom kan innebära går inte finna i andra kursplaner och styrdokument i musikhögskolan heller.

3.2 Föregångare till pianot

Här går vi igenom instrumenten som användes innan det moderna akustiska pianot. Vi vill ge en bild av hur olika delar av konstruktionen i det moderna akustiska pianot har utvecklats utefter föregångarna. Se bilaga 1 för en schematisk bild på föregångarna.

3.2.1 Cittra, hackbräde, cembalo och klavikord

Cittra är ett ”folkligt knäppinstrument med varierande antal strängar spända över en ljudlåda” (cittra u.å.). *Monokord* är en cittra med en sträng, *polykord* är en cittra som har flera strängar (monokord, u.å.). *Psalterium* ”medeltida oftast trapetsformad cittra med varierande antal strängar, knäppt med fingrar eller plektrum” (psalterium, u.å.) *Hackbräde, dulcimer* på engelska, är en variant av cittra, ett hackbräde har hårdare spända strängar som klarar av att anslås manuellt av två hammare och är enligt Nationalencyklopedin en av pianots föregångare (hackbrädet, u.å.).

Cembalo är en förkortning av *clavicembalo, harpsichord* på engelska, andra instrument med cembalomekanik är *virginal* och *spinett* (cembalo, u.å.). Cembalo ”brukar beteckna ett instrument i flygelform med strängarna vinkelrätt mot tangentraden” (cembalo, u.å.). *Klavicyterium, clavicitherium* på engelska, är ett instrument med cembalomekanik, se bilaga 2. Cembalos konstruktion och anslag är lättare än ett piano i konstruktionen och när musikern trycker ner en tangent knäpper ett plektrum på strängen, se bilaga 3. Johann Sebastian Bach 1685–1750 skrev mycket musik för cembalo.

Klavikord, se bilaga 3 för illustrering av konstruktionen. På ett klavikord slår en metalltunga an strängen och klavikord kunde göra dynamiskillnader till skillnad från cembalon (Brittanica, u.å.). Klavikordet är ett tonsvagt instrument som passades mer för hemmet. Brittanica (u.å.) menar att Carl Philip Emanuel Bach var en kompositör som skrev och anpassade sin musik efter vad som var möjligt på klavikordet.

3.2.2 Hammarklaver

Ett instrument som förenade cembalons tonstyrka med klavikordets dynamikmöjligheter var *hammarklaveret*, *fortepiano* på engelska, som skapades av Bartolomeo Cristofori 1655–1731 i Florens (piano, u.å.). Det dröjde länge innan de framstående kompositörerna skulle använda Cristoforis variant av hammarklaveret eftersom de tyckte att varianten var svårspelad med för mycket motstånd i anslaget. Nationalencyklopedin menar att en annan typ av hammarklaver slog igenom i slutet av 1700-talet och fortsatte långt in på 1800-talet (piano, u.å.). Varianten ”låg i form och klangegenskaper nära cembalon och var det fulländade instrument för den wienklassicistiska musiken” (piano, u.å.). Konstruktionen i den här varianten var enklare och mer lätt i anslaget, Mozart och Haydns sena klaververk skrev för denna variant (piano, u.å.). Denna variant gjordes i ett pianobryggeri i Wien där Mozart och Haydn levde.

På hammarklaver slås strängarna an med filtklädda hammare (klaverinstrument, u.å.). Hammarklaver har ”hammarmekanik som på ett piano” (hammarklaver, u.å.). Se bilaga 3. Ludvig Van Beethoven levde 1770-1827 och skrev mycket för hammarklaveret. Pedalerna och dämmarna på ett hammarklaver var inte lika utvecklade som den är på dagens piano. I Beethovens månskenssonat, piano sonat 14 op. 27 no. 2, står det ”si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino” som kan översättas till engelska ”this whole piece must be played very delicately and with pedal”. Det betyder att du ska ha högerpedalen (sustainpedalen) nere hela tiden. Det funkade säkert bra på hammarklaveret men inte på dagens pianon med utvecklade pedal-mekanik.

3.3 Pianot

Pianot är en vidareutveckling av hammarklaveret. ”Under 1800-talet skedde en snabb och händelserik teknisk utveckling, där man eftersträvade allt större tonstyrka och större omfång” (piano, u.å.). För att uppnå det krävdes tjockare strängar och tyngre hammare (piano, u.å.) Utvecklingen hade också nackdelar: ”mjuka och tunga hammare samt tjocka strängar ger en jämförelsevis dov och i basen oklar ton, anslaget kräver större kraft osv” (piano, u.å.).

”Pianon från 1780–1880 har en mängd olika karaktärer och egenskaper, och musik skriven för dessa instrument kan förlora mycket av sin avsedda klang om de återges på ett modernt piano” (piano, u.å.). Nationalencyklopedin menar att det är därför spelas på gamla eller återskapade instrument (piano, u.å.). Enligt Gräsbäck så har ”instrumentet inte ändrat sig så mycket efter 1850-talet” (Gammals, 2016). Historiskt sett är pianoinstrumentets konstruktion byggt från den klassiska genren, eftersom pianot byggdes, utvecklades och anpassades till den klassiska musiken.

Begreppet piano används ibland för att benämna det upprättstående pianot, *upright piano* på engelska (piano, u.å.). Nationalencyklopedin grupperar piano och flygel som klaverinstrument (piano, u.å.). Ett klaverinstrument är ett ”stränginstrument där man genom att trycka på tangenter sätter strängarna i svängning via en hävstångsmekanism” (klaverinstrument, u.å.). När en pianotangent trycks ner händer följande: en hammare slår på strängarna, en dämmare som annars dämpar strängarna åker upp och frigör strängarna så att en ton kan bildas. ”Hammarens hastighet och därmed den enskilda tonens styrka regleras direkt av fingret” (piano, u.å.). Se bilaga 4.

3.3.1 Upprättstående piano och flygel

”Det nutida pianot med gjutjärnsram har korsande strängar för att spara utrymme och var i princip färdigutvecklat ca 1860” (piano, u.å.). Olika firmor som Steinway, Bechstein och Blüthner kunde nu massproducera pianon, främst i dess upprättstående, platsbesparande form och upprättstående piano blev det dominerande heminstrumentet (piano, u.å.). Ofta ställs upprättstående pianon mot en vägg.

Flygeln är ett ”piano med liggande resonansbotten och strängarna vinkelrätt mot tangentraden (flygel, u.å.). Flygelformen har ”en naturlig följd av strängarnas olika längd” (flygel, u.å.). Flygeln har flera instrumenttekniska och musikaliska fördelar jämfört det upprättstående piano och används nästan alltid i stället för upprättstående piano vid konserter (flygel, u.å.).

3.3.2 Pianots delar

Tangenternas antal på ett normalstort piano är 88. På en flygel på Musikhögskolan i Malmö är strängarnas antal tre för varje tangent från pianots högsta ton c5 ner till stora B, sedan finns det två strängar från stora B till G1 och bara en sträng från F#1 ner till tonen A2 som är pianots lägsta ton. Nationalencyklopedin gör denna förklaring för fler delar av pianot och flygeln (piano, u.å.):

stämnglar, kring vilka strängarna spänns, och stämstocken; järnramen, som ska stå emot strängarnas dragkraft; stall eller steg, som strängarna vilar på och som förmedlar strängarnas svängning till resonansbotten, en tunn träplatta, som omvandlar vibrationerna till utstrålat ljud; mekaniken med tangenter, hammare och dämmare; träfodralet, som innesluter allt det nämnda

Pedalerna skiljer sig åt mellan olika flyglar och olika pianon. Det handlar om att vissa instrument har tre pedaler och vissa instrument har två pedaler. På de instrument som har tre pedaler finns det en mittenpedal med varierande funktioner. Mittenpedalen kan ha en sostenuto-funktion där pedalen håller kvar toner i det ögonblickblick pedalen trycks ned (piano u.å.). Denna typ av pedal används för att spela vissa verk av Debussy där musiken kräver att du kan ”spara” en klang och sedan spela något som du inte vill ska ”sparas”. Övningspedal är den andra vanligaste funktionen på mittenpedalen, övningspedalen kan du dra till vänster så att den är nedtryckt hela tiden. Övningspedalen används så att grannar eller andra i hushållet inte störs av din övning på pianot. Nationalencyklopedin förklarar de andra två pedalerna: ”den högra används för att frigöra alla dämmare och den vänstra för att göra tonen svagare, på flygeln genom att skjuta klaviaturen till höger så att hammaren bara slår an två strängar, på pianot genom att flytta hammaren närmare strängen” (piano, u.å.).

3.3.3 Preparerat piano

John Cage började experimentera med akustiska pianon och flyglar genom att lägga olika former av föremål på pianosträngarna. Cage levde 1912–1999 och det var Cage som ledde denna utveckling av nya sound en framåt (Hawley, 2019). Musiken provocerade en publik med traditionell syn på piano/flygel användandet. Cages manual till det preparerade pianot: *The Well-Prepared Piano* (1973) vars författare är Richard Bungers, skrev Cage

i förordet att han bestämde sig för att det inte var fel på honom utan det var pianot det var fel på (Hawley, 2019). Redan 1940 skrev John Cage sitt första verk för preparerade piano *Bacchale* (Hawley, 2019). Gradvis blev han mer och mer ambitiös i sina förberedelser och skrev *Sonatas and Interludes* som innehöll bultar, muttrar, gummi och plast (Hawley, 2019). Se bilaga 5 när flygeln prepareras.

3.4 Elektroniska/digitala klaviaturinstrument

I det här kapitel kommer vi gå igenom och definiera olika typer av digitala klaviaturinstrument. Dessa instrument byggs både för att efterlikna det akustiska pianot och för att kunna applicera rätt sound när det kommer till andra typer av genrer som rock, pop och fusion. Låt oss börja kronologiskt med den första föregångaren till det akustiska pianot och sedan avsluta med olika former av klaviaturinstrument.

3.4.1 Elpiano och elorgel (hammondorgel)

Nationalencyklopedin definierar elpiano som ”ett vanligen elektromekaniskt tangentinstrument, där tangenten aktiverar en hammare som slår an en stav, sträng eller tunga av metall, vars vibrationer genom elektromagnetiska pickuper omvandlas till en elektrisk signal” (elpiano, u.å.). Detta vill säga att ett klassiskt elpiano inte är helt driven av elektricitet utan är mer en hybrid. Elpianot kom till redan vid 1930-talet och populära än idag har vi tillverkare som Fender, Hohner och Yamaha. (elpiano, u.å.).

Elpianot är anslagkänsligt där volymen styrs av hur hårt eller svagt musikern spelar, vilket skiljer sig från elorgeln där anslaget på instrumentet inte har dynamisk betydelse. Nationalencyklopedin beskriver elorgel som ett ”tangentinstrument där tonerna alstras elektromekaniskt eller elektroniskt och klingar så länge tangenten är nedtryckt.” (elorgel, u.å.). Den mest vanliga elorgeln är hammondorgeln som kom till 1933–34 och har haft en stor roll inom jazz och populärmusik. Hammondorgeln producerar ljud genom ett tonhjul som roteras i ett magnetfält som sedan plockas upp av en mikrofon som går ut genom högtalare (hammondorgel, u.å.).

3.4.2 Synthesizer

Synthesizer förkortas synth. Synthen har förmågan genom att kombinera olika ljudkällor skapa stort antal ljud och klanger. Det är vanligast att instrumentet spelas genom ett klaviatur och är populär för sin förmåga att producera massor av olika ljud och kan efterlikna andra instrument. Synthen kan även producera ljud som inte finns naturligt i världen, vilket gör att synthen är ett unikt instrument (Apple, u.å.). I synthesizers finns det *Oscillatorer* som är själva motorn i synthen som genererar ljudet. Roland (2015) beskriver oscillatorer som ”A circuit that generates a signal with a frequency in the audible range. This is the core of a synthesizer” (The A-to-Z of synthesizer terms, search letter O). Synthen är ett elektriskt instrument som kan vara analogt och digitalt.

3.4.2.1 Analoga synthar

När det kommer till analoga synthar så fungerar dessa genom att spänningar bygger upp vågformer som musikern kan ändra och påverka. En vågform är enligt Roland (2015): “a graphical display of a sound pressure wave over time” (The A-to-Z of synthesizer terms, search letter W). I en synthesizer finns det olika vågformer som genom oscillatorer bildar olika ljud. De flesta synthesizers oscillatorer genererar vågformer som heter Sawtooth, Triangle, Square, Pulse wave och Sine wave (Apple, u.å.). Dessa vågformer har sina egna egenskaper och där av sina egna sound. Ljudvågor ser olika ut och har fått sitt namn genom hur formen ser upp på vågformen.

3.4.2.2 Digitala synthar

Digitala syntharna som även kan kallas för digitalpiano fungerar genom färdiginspelade ljud som även kallas för samplingar. Här har musikern inte lika stor påverkan på att ändra ljudet så som kan göras på en analog synth där man tagit fram ljudet ”själv”. (Andreasson musik, 2019). Idag finns det också en hybrid som är en blandning mellan det analoga och digitala som vi vill kalla för keyboard.

3.4.2.3 *Attack, Decay, Sustain och Release*

Vanligt förekommande funktioner i keyboard och synthesizers som pianister behöver handskas med är funktioner som *Attack, Decay, Sustain och Release (ADSR)*. Dessa

funktioner är grundläggande och finns även i inspelningsprogram som exempelvis Logic Pro. Nedan beskrivs de olika funktionerna av tillverkaren Apple (u.å):

Attack: Sets the time it takes for the signal to rise from an amplitude of 0 to 100% (full amplitude).

Decay: Sets the time it takes for the signal to fall from 100% amplitude to the designated sustain level.

Sustain: Sets the steady amplitude level produced when a key is held down.

Release: Sets the time it takes for the sound to decay from the sustain level to an amplitude of 0 when the key is released.

Ett ADSR envelope är ett verktyg som kontrollerar de dynamiska egenskaperna från ett ljud och som kontrollerar hur ljudet ändras över tid (Native instrument, 2023). Se bilaga 6 för en grafisk bild på hur det ser ut.

3.4.3 Digitalpiano och Keyboard

För att förklara skillnaderna mellan digitalpiano och keyboard tar vi hjälp av Yamaha (2021) definition av begreppen:

Digital pianos, as their name implies, are designed specifically to have the sound and feel of acoustic pianos — and sometimes to look like them as well. Digital keyboards, on the other hand, typically offer a wider range of sounds, but rarely have the feel or look of an acoustic piano.

Som Yamaha beskriver digitalpianot så är den mer specificerat för att efterlikna ljudet och utseendet från det akustiska pianot, medan keyboardet har en bredare ljudkatalog och försöker inte direkt efterlikna känslan och utseendet från det akustiska pianot. På 1980-talet blomstrade digitalpianot och hade syftet att efterlikna det akustiska pianot (Pianoguiden, 2021). En stor skillnad på digitalpianon och keyboard/synthesizer kan vara i många fall att det är ett motstånd med vägda tangenter på ett digitalpiano och på en synthesizer ofta består av tangenter som inte är vägda och inte har samma motstånd (Pianoguiden, 2021). En annan skillnad som är vanlig mellan instrumenten är att

digitalpiano har i princip alltid 88-tangenter som det akustiska pianot har medan keyboardet varierar väldigt mycket mellan 61, 76 och i vissa fall också 88-tangenter (Yamaha, 2021).

Nationalencyklopedin beskriver keyboard som ett elektroniskt klaviaturinstrument. Begreppet keyboard känns svårt att definiera men under vår undersökning tolkar vi att ett keyboard skulle kunna beskrivas som en blandning mellan digitalpiano och synthesizer. Det vill säga en slags hybrid mellan analogt och digitalt. Ett keyboard är ofta väldigt mångsidigt och försöker täcka funktioner som både finns i digitalpiano och i en synthesizer medan digitalpiano är oftast väldigt inriktat på just pianoljud och känslan. Keyboardet baseras ofta på samplingar som ska efterlikna riktiga instrument så som piano, elpiano, synthljud, stråkar med mera. Ljudet i keyboardet är oftast förprogrammerat och färdigt att trycka fram och spela (Andreasson musik, 2019).

3.5 Synthens historia och påverkan på musikutvecklingen

Det första elektroniska instrumentet som är en föregångare till synthesizern kom till redan år 1897. Det var en elektromekanisk orgel som byggdes av amerikanen Thaddeus Cahill. Därefter har det tillkommit fler elektroniska instrument som exempelvis Theremin och Mellotron (Larsson, 2019).

Det var under år 1963 som den första synthen byggdes av företaget *Buchla Synthesizer* som kallade synthen för Buchla (se bilaga 7). Den här synthen var inte ett klaviatur med tangenter utan den var som en modul där man skapade ljud genom att koppla om sladdar (Larsson, 2019). Den här första synthen byggdes till en kompositör som skrev elektronisk musik som hette Morton Subotnick (Larsson, 2019). Nationalencyklopedin skriver att under 1960-talet blev det mer vanligt att använda synthesizer och dess begrepp vilket har lett till att instrumentet har tagit över elorgeln och andra tidigare elektriska klaviaturinstrument. Det var amerikanen Robert Moog som utvecklade synthesizer och 1964 kom den första modulära Moog-synthen till försäljning (se bilaga 8). Kompositören Wendy Carlos spelade in albumet "Switched-On Bach" år 1968 där Wendy spelade

Johann Sebastian Bachs stycken på denna Moog Synthesizer (Finamore, 2018). Albumet fick mycket uppmärksamhet och blev en av det mest sålda klassiska musikalbumet under den tiden och vann två Grammys (Sarauz, 2018). Det som Wendy bevisade för världen var den stora potentialen i att skapa musik med synthesizern och det var här många människor insåg att det kunde skapas ”riktigt” musik med synthen (Finamore, 2018).

År 1970 släpptes en mer kompaktare synth som heter Minimoog (se bilaga 9). Denna synth ser ut som musiker idag skulle beskriva hur en synth ser ut och det speciella med denna var att modulerna redan var kopplade vilket ledde till att användningen av synthen blev lättare (Larsson, 2019). Synthen var central i utvecklingen av elektroniska band och på 1970-talet bildades band som Kraftwerk och Tangerine Dream som skapade ett helt nytt sound och genre som endast bestod av olika ljud från synthesizers (Finamore, 2018). Det var här Synth-Pop-eran började. Det började med elektronisk musik men det tog inte lång tid innan andra genrer tog in synthen i sin musik. Ett exempel är i början på 70-talet började allt fler rockband applicera synthen i sina låtar och utvecklade sitt sound (Sarauz, 2018). Det fanns många rockband som experimenterade med synthen, men för att ge några exempel på band som kombinerade synthen i sin musik i slutet av 60-talet och början på 70-talet är bland annat Pink Floyd's album ”Dark Side Of The Moon”, The Monkees med låten ”Daily Nightly” och The Who med låten ”Baba O'Riley. Genom att använda synthesizer i rockmusiken bidrog till en annan känsla och sound än det klassiska rockbandsoundet som bestod av gitarr, bas och trummor (Sarauz, 2018).

Dessa första synthesizers var monofoniska eller semifoniska vilket innebär att det inte kan spelas ackord då det endast kan spelas en till två toner samtidigt. År 1977 lanserades den första polyfoniska synthen av Dave Smith och Jon Bowen. Denna synthen fick namnet Prophet 5 (se bilaga 10) och här kunde det spelas sex toner samtidigt och man kunde spela ackord (Larsson, 2019). Det var här under 1980-talet där synthen tog musikindustrin med storm då instrumentet i princip var med på alla mainstream album och låtar (Sarauz, 2018). Några exempel på populära låtar under 80-talet är bland annat ”Take On Me”, ”Don't You Want Me” och ”Jump”. Det klassiska synthljudet gav 80-talet ett unikt och igenkännande sound (Sarauz, 2018). Efter synthens uppsving från 80-talet och framåt har den använts i alla olika sorters genrer. Synthesizern utvecklades och har gett musiker och producenter möjligheter att skapa nya sound i sina låtar och inspelningar. Att

synthen tagit stor plats i musiken har resulterat i att det inte finns lika stora behov av att anställa musiker till inspelningar och livespelningar då synthen kan ibland ersätta andra instrument (Sarauz, 2018). Synthen utvecklas och med den moderna tekniken får instrumentet allt större plats och kontroll i inspelningsstudio (Sarauz, 2018). Nu är det år 2024 och synthesizern är fortfarande ett dominerande instrument som finns i musik generellt med främst i populärmusiken. Som Sarauz (2018) säger så kan vi bara vänta och se hur synthens fortsatta utveckling kommer utvecklas i musiken.

3.6 Perspektiv på populärmusik och skola

Dagens elever i musik- och kulturskolor tar alltmer in nya stilar och genre vilket har lett till att populärmusiken i undervisningen ständigt växer (Ericsson & Lindgren, 2011). I Ericsson och Lindgrens (2011) forskning arbetar lärare med att försvara den klassiska och traditionella repertoaren som är kopplat till de respektive instrument och musikkompetens. De menar på att lärare till stor del är utbildade på de traditionella och klassiska instrumenten med dess repertoar och menar på att en viktig del i musik-och kulturskolan är att föra vidare traditioner då dessa inte förs vidare någon annanstans (Ericsson & Lindgren, 2011).

När elever i musik- och kulturskolan väljer ett instrument de vill lära sig spela, får de en lärare som har stor kompetens för just det instrumentet (Ericsson & Lindgren, 2011). Lärarna i studien menar på att de sällan pratar om instrumentets traditionella repertoar (Ericsson och Lindgren, 2011). Lärare använder en pedagogisk strategi på deras elever där de låter eleverna få spela den musiken som de vill (Ericsson & Lindgren, 2011). De menar att trots eleverna inte spelar den traditionella musiken för deras instrument, så lär de sig ändå att hantera instrumentet (Ericsson och Lindgren, 2011). ”När eleverna önskar spela populärmusik får det alltså göras på de instrument som de tar lektioner i, oavsett vilka genrer som kan anses vara hemarenan för just detta instrument, eller för den delen kunskapen hos just den här läraren” (Ericsson och Lindgren, 2011, s. 114).

3.6.1 Medieneutral och mediespecifika ingångar i instrumentundervisning

Ericsson och Lindgren (2011) använder begreppen *medieneutral* och *mediespecifik* i sin forskning där grundtanken och idén är hämtad från Marner och Örtengren (2003). För att enklare kunna analysera och beskriva förhållandet mellan repertoaren och instrumentets konstnärliga och historiska kontext använder man dessa begrepp (Ericsson & Lindgren, 2011).

En mediespecifik instrumentundervisning innebär att instrumentet har ett hemmedium där man förhåller sig till instrumentets repertoar och historia (Ericsson & Lindgren, 2011). Den mediespecifika användningen av konstformen innebär att kunskapen som lärs in är knutet till en specifik genre. (Ericsson & Lindgren, 2011). Som i sin tur inte är möjliga att applicera i andra genre än just i instrumentets hemmedium (Ericsson, Lindgren, 2011).

En medieneutral instrumentundervisning är i princip motsatsen till mediespecifikt. Här menar de på att lärare inte förhåller sig till instrumentets hemmedium samt dess konstnärliga och historiska kontext (Ericsson & Lindgren, 2011). Genom att förhålla sig till en medieneutral instrumentundervisning blir undervisningsmaterialet och innehållet mer fritt och behöver då inte förhålla sig till den traditionella repertoaren (Ericsson & Lindgren, 2011). Utan då spelar man musiken på andra instrument som inte är instrumentets hemmedium (Ericsson & Lindgren, 2011).

3.7 Perspektiv på musik kopplat till instrumentkännedom

Genom att ta fram perspektiv på hur människan tar till sig på musik kan vi också utforma en bättre instrumentkännedom för framtidens elever.

3.7.1 Meningsskapande och musikupplevelser

”Vi får ofta starkare musikupplevelser om situationen runt om musiklyssningen uppfattas som trygg och positiv och om vi kan koncentrera oss på musiken” (Kempe & West, 2010, s. 24). När vi spelar musik lyssnar vi också på den musik vi spelar, det betyder att musikupplevelser kan stärkas om eleven är trygg i sin instrumentkänedom. Kempe och West (2010) menar att musik som är meningsfull för oss är den musiken vi är bekanta med. Det talar för att anpassa pianoundervisning till det instrumentet och den musiken eleven är bekant med. Pianolärare bör också presentera olika typer av genrer, musik och instrument än vad eleven kommer i kontakt med annars. En avvägning och en möjlighet för lärare att skapa mening för elever på två olika sätt.

3.7.2 Lära sig spela musik utan noter – digitala verktyg

Kempe och West (2010) refererar till Göran Folkestads avhandling från 1996, i vilken han menar att digitala redskap möjliggör ett musikskapande utan att behöva lära sig noter. Kempe och West (2010) menar att efter Folkestads avhandling publicerades 1996 har det blommat upp fler och fler digitala verktyg, ett exempel är Garageband. Efter Kempe och West publicering (2010) har den digitala utvecklingen fortsatt. Intresset för det digitala har ökat framför allt bland barn och ungdomar. Det är därför naturligt att motståndet är stort från elever att lära sig spela piano på det traditionella sättet. Traditionella sättet att lära sig spela piano på är genom en pianoskola som är en analog bok där noter är en central del.

3.7.3 Regnade/fallande pianotangenter och Synthesia

Ett exempel på digitala hjälpmedel är regnande pianotangenter på Youtube för att lära sig en låt. Fallande pianotangenter är ett sätt att förenkla både noter och gehör till en snabbare inläring. Det finns ingen tidigare forskning vad det här kan innebära för pianoelevers vilja att spela en viss genre, fallande pianotangenter finns just nu i alla typer av genrer. Det här sättet att lära sig pianomusik kommer få en stor inverkan på sättet elever ser på instrumentet piano och vilken typ av instrumentkänedom som eleverna vill ha.

Synthesia är ett spel från början och lanserades 2006 som "Piano Hero" och för att undvika missförstånd med spelet "guitar hero" så bytte de namnet till Synthesia efter en omröstning (Synthesia, u.å.). 2011 blir Synthesia: "the most popular way to produce piano tutorial videos online" (Synthesia, u.å.). Synthesia (u.å.) vill sänka barriären för elever att lära sig piano och elever kan starta direkt utan att kunna läsa noter. Synthesia (u.å.) pratar om att denna form kan hjälpa med motivationen hos nybörjare och få dem att fortsätta spela piano. "Synthesia shows each song as a series of falling notes or sheet music so you can follow along easily. Watch the notes fall and follow along. Or, connect a piano and join in the fun" (Synthesia, u.å.). Se bilaga 1 för ett exempel på "falling notes", fallande pianotangenter.

3.8 Växa upp med musik på kulturskolan

Kempe och West (2010) menar att det finns ett glapp mellan den "vardagskunskapen och den abstrakta kunskapen i instrumentalundervisningen" (s. 53). Faktorer till varför elever slutar på kulturskola är att eleverna tror att det är dem det är fel på när de inte känner att de kan lära sig (Kempe & West, 2010). Kempe och West (2010) tar upp att det kanske handlar mer om "lektionssituationens design som inte ger dem möjlighet att utvecklas" (s. 53). Bergman (2009) analyserar också varför elever slutar på kulturskola där elever tycker "att det är tråkigt eller att undervisningen inte motsvarar deras förväntningar om musik och musicerande" (s. 105).

Bergman (2009) tar upp en elev "Sara" som slutar med piano för att hon inte får spela rätt typ av genre/låtar/stil, där pianoläraren inte är medveten om den problematiken. Linus slutar på saxofon på grund av andra intressen, där datorspel tar över och Linus spelar med sina vänner och får ett socialt sammanhang (Bergman, 2009). Kempe och West (2010) ställer två bra frågor: "Vad ska musikundervisning ge för typ av kunskaper och hur kan undervisningen utformas för att locka elever att börja och att stanna kvar i undervisningen?" (s. 33). Dessa frågor är något vi tar med oss i vår fortsatta studie.

4 Metod och genomförande

Här beskriver vi vår metod och genomförandet av studien, den processen har varit ett viktigt element för vårt resultat.

4.1 Metodologiska överväganden och studiens fokus

Vi valde tidigt att sikta in oss på intervjuer i stället för enkäter eftersom vi hade en del förförståelse och erfarenheter om vårt ämne som vi ville undersöka. Vårt val av metod utgår efter det vi har upplevt som elever, lärare och studenter. Som studenter på vår verksamhets förlagda utbildning (VFU) har vi intresserat oss av vilka val lärare gör angående instrumentkännedom. Vårt mål med metoden var att informanterna ska få en frihet i sina svarsförklaringar på förberedda frågor och där vi kunde närvara live med olika följdfrågor. Vi såg också ett större värde att få ut mycket data av få informanter snarare än lite data av många informanter.

Vårt fokus i forskningsprocessen är att dela upp arbetet i de fyra faserna; förberedelse, datainsamling, dataanalys och rapportering (Christoffersen & Johannessen, 2015). I förberedelserna tänkte vi igenom olika avväganden för att informanten ska känna sig trygg och skapa en tillåtande miljö. Syftet med det fokuset är att vi ska få ut så mycket som möjligt från informanten. I förberedelserna och tränade vi oss på att ställa bra frågor och följdfrågor eftersom vi visste att det skulle bli viktigt. Starrin (1997) menar att en frågeställning kanske inte är så svårt men att få den att hänga ihop med den tidigare frågan kan vara ett problem. Starrin (1997) anser att om det bli oklarheter i intervjun så är det viktigt att reda ut det på intervjun så att man inte går därifrån med massa oklarheter. Denna förberedelse hjälpte oss i att undersöka informanternas/pianolärarnas perspektiv på instrumentkännedom och ta reda på hur informanterna/pianolärarna jobbar med det i praktiken.

4.2 Valet av semistrukturerad kvalitativ intervju

Vi började sedan fundera och diskutera om intervjuerna skulle vara kvantitativa eller kvalitativa. Enligt Starrin och Svensson (1996) betyder kvalitativ ”qualitas” och betyder ”beskaffenhet, egenskap eller sort” (s. 53). Vidare skriver Starrin och Svensson (1996)

att en typ av kvalitativ intervju syftar till att ”upptäcka eller identifiera icke kända eller kända otillfredsställande kända företeelser, egenskaper och innebörder” (s. 53). Det är ju direkt kopplat till studies frågeställningar om att synliggöra hur instrumentkännedom jobbas med samt identifiera vad instrumentkännedom är för pianolärare. Starrin och Svensson (1996) menar att kvalitativ intervju är en metod för att ”utröna, upptäcka, förstå, lista ut beskaffenhet eller egenskapen hos någonting” (s. 53).

Christoffersen och Johannessen (2015) beskriver den kvalitativa intervjun på ett mer allmänt praktiskt plan, att den är mer flexibel, öppen och fri interaktion kan ske med informanten. Enligt Kvale och Brinkmann (1997) är det ett samspel med den man intervjuar, där både intervjuare och informanten reagerar på och påverkar varandra. Vilket leder till att relationen mellan forskare och informanter upplevs mindre formell. Deltagarna i den kvalitativa intervjun får en större möjlighet att ge mer utförliga svar.

Den kvantitativa intervjun är inte lika flexibel, då det är en mer bestämd struktur med frågor samt med färdiga svarsalternativ som redan är givna (Christoffersen & Johannessen, 2015). Starrin och Svensson (1996) menar samma sak men beskriver en kvantitativ intervju så här: ”frågor med vidhängande alternativ – lika för alla individer” (s. 54). Om forskare ska intervjuar flera informanter är det enligt Christoffersen och Johannessen (2015) fördelaktigt att ställa samma frågor till alla informanter. Fördelen med standardiseringen är att den underlättar forskarens analysarbete i form av att det kräver mindre tid och blir lättare att jämföra vad informanterna har svarat på samma frågor.

Nackdelen med standardiseringen är att flexibiliteten i intervjun blir begränsad, där forskaren inte kan skraddarsy intervjun efter varje enskild informant (Christoffersen & Johannessen 2015). En ostrukturerad intervju kan bidra till att informanten får prata helt fritt och det hade kanske passat om vi hade ett annat typ av mål av intervjun. Med den semistrukturerade metoden vill vi uppnå en balans mellan att ha en viss struktur i intervjuerna men samtidigt uppnå flexibilitet. I våra intervjuer har vi därför valt att förhålla oss till en semistrukturerad intervju där informanterna får likartade frågor samt friheten att formulera svaren med egna ord och egna erfarenheter (Christoffersen & Johannessen, 2015).

4.3 Design/genomförande av studien

Vi har valt att djupdyka i tre intervjuer. Vi designar studien från utgångspunkter i helheten och detaljerna från intervjun. Med kvantitativa metoder som enkäter hade vi inte kunnat få den djupa bild som vi får med kvalitativa intervjuer. Det vi har i syfte och frågeställning är beroende av att vi kan ha en dialog och ställa följdfrågor till de som deltar i vår studie.

Första intervjun var 53 minuter lång och intervjun var kvalitativ och semistrukturerad, informant 1 fick ett bra flyt i intervjun. Intervjun blev fri, där informanten 1 kom in på nästan alla frågor utan att jag (Martin) ställde dom. Det handlade mer om att aktivt lyssna, komma med bekräftelse och fortsätta resonemangen och diskussionerna med olika följdfrågor eller förtydligande.

Intervjun med informant 2 var en semistrukturerad kvalitativ intervju som höll på i cirka 65 minuter. Vi möttes upp och intervjun skedde på informantens arbetsplats. Jag (Jonathan) hade färdiga frågor som jag förhöll mig till och intervjun bestod mestadels av att informanten svarade på frågorna. Hen gled in på mina frågor lite här och där i intervjun och kom även med andra perspektiv som var nya för mig när det kommer till instrumentkännedom.

Tredje intervjun var en semistrukturerade kvalitativ intervju som pågick i 42 minuter. Den gjordes i ett senare skede av studien med syftet att få ett annat perspektiv. Informant 3 valdes med omsorg och intervjufrågorna likaså. Precis som de andra informanterna berördes vissa förberedda frågor utan att de ställdes. Narrativet och friheten prioriterades men intervjufrågorna var stundtals lite mer specifika under intervjun med informant 3 jämfört med intervjuerna av informant 1 och 2.

4.3.1 Plats och miljö

Enligt Christoffersen och Johannessen (2015) är det skillnad på var intervjun sker och att det påverkar resultatet. De tre intervjuerna skedde på olika platser och därför blir det intressant att analysera det i resultatet som en faktor som kan påverka likheter och olikheter mellan intervjuerna.

4.3.1.1 Plats och miljö för informant 1

Informant 1 intervjuades i hemmet vilket Christoffersen och Johannessen (2015) anser kan göra informanten mer avslappnad. Informanten hade inga störningssmoment i hemmet utan var fokuserad och skärpt under intervjun. Vissa typer av speglingar och demonstreringar av undervisningssituationer hade kunnat vara mer tydligare om informant 1 befann sig på sin arbetsplats. Däremot är informanten skicklig i sina målade beskrivningar så det gör att förstå och analysera hur situationen ser ut.

Utförandet skedde via Zoom, det gör att vissa typer av missförstånd uppstår ibland vems tur det är och prata. Bryman (2016) tar upp andra typer av risker med användning av online-program men inga former av internet-problem eller tekniska utmaningar uppstod under intervjun. Bryman (2016) menar att det också finns fördelar med att göra en intervju online, några av fördelarna är: sparar in pengar och tid på resor, mindre apparat för informanten vilket innebär att risken är mindre att intervjun nekas. Informanten behövde bara koppla upp sig på Zoom utan att ta sig någonstans.

4.3.1.2 Plats och miljö för informant 2

Intervjun med informant 2 genomfördes på informantens arbetsplats i hens arbetsrum. Det är viktigt att hitta en plats för intervjun där informanten känner sig avslappnad och trygg där det inte finns risk för att bli störda. Det får heller inte vara krångligt för informanten att ta sig dit (Christoffersen & Johannessen, 2015). Informanten valde själv att ha intervjun på hens arbetsplats och jag upplevde att vi fick en härlig atmosfär där vi inte stördes av något eller någon.

4.3.1.3 Plats och miljö för informant 3

Platsen och miljön genomfördes på informant 3:s arbetsplats och arbetsrum. Det faktum att informant 3 hade haft en hel arbetsdag med undervisning före intervjun kan ha påverkat den psykosociala arbetsmiljön i intervjun. Smidigheten för informanten var av allra högsta prioritet och det gjorde att vi kunde få till intervjun med kort varsel, därav fick plats och tid utgå efter det. Christoffersen och Johannessen (2015) menar att smidigheten kan säkerställa att intervjun blir av.

4.3.2 Urval

Vårt urval bestod av pianolärare som är eller har varit aktiva musiker som både pianister och keyboardister. Den ursprungliga planen var först att rikta vårt urval på pianolärare som undervisar på gymnasiet men av olika anledningar var det svårt att få till intervjuer därifrån. Efter en del diskuterande blev det att vi intervjuade tre pianolärare, där en är verksam på kulturskola och två på högre musikutbildningar. Informant 1 och 2 har huvudgenre pop, rock och jazz medan informant 3 har huvudgenre klassiskt, vi ville sprida urvalet genremässigt.

4.3.3 Informanter

Informant 1 är mellan 25 och 35 år. Informant 1 har själv varit elev på kulturskola i många år och efter det började informanten folkhögskola. Därefter har informanten gått tre år på en konstnärlig kandidatutbildning med genre-ingång jazz och rock samt en kompletterande pedagogisk utbildning på 1,5 år för att bli legitimerad musikhögskolelärare. Informant 1 är aktiv frilansande keyboardist och pianist i flera coverband och showuppsättningar. Just nu undervisar informant 1 på en mindre kulturskola i Sverige som pianolärare, informanten har inte så mycket erfarenhet av att undervisa i piano. Informanten upplevs som en reflekterande och tänkande person, men samtidigt kvicktänkt.

Informant 2 är mellan 45–65 år och arbetar just nu som pianolärare på en musikhögskola i Norden. Hen hade mycket att säga om ämnet och var nyfiken. Informanten har arbetat inom de flesta skolformer som musikhögskola och har vid sidan om alltid frilansat som musiker i många olika sammanhang. Hen har mycket erfarenheter kring det digitala och akustiska instrumentet och har spelat väldigt mycket på båda.

Informant 3 är mellan 45-65 år och arbetar just nu som pianolärare på en högre musikhögskola och folkhögskola i Norden med pianolärarerfarenheter även från kulturskola. Hen är klartänkt och kommer ofta in på kärnan av frågorna, det finns också en början och slut på hens utläggningar utan att den som intervjuar behöver avbryta. När informant 3 inte har tillräckligt med kunskap om något som efterfrågas är hen också

ödmjuk och tydlig med det.

4.3.4 Datainsamling

Vi valde att spela in intervjuerna för att sedan göra en transkribering av allt som säs, även typer av betänketid gjordes när det var relevant och viktigt för analysen. För att vi skulle känna oss närvarande och delaktiga under intervjun så valde vi att inte anteckna under tiden för att ge informanten vårt fulla fokus. Enligt Christoffersen och Johannessen (2015) är det omöjligt att försöka komma ihåg allt som sagts under intervjun, därav inspelningen.

Informant 1 har datainsamlingen gjorts genom att spela in materialet via Zoom där ljud och bild (film) användes när den skrivna transkriberingen gjordes. Ingen typ av transkriberingsprogram användes eftersom det var relevant med olika kroppspråk och blickar, samt att det finns ett värde för analyseringen av intervjun.

Med informant 2 har datasamlingen samlats in genom en intervju som hat spelats in via ett ljudinspelningsverktyg i en mobiltelefon. Intervjun skedde ansikte mot ansikte där man kunde matcha informantens energi. Inspelningen av intervjun blev transkriberad med hjälp av ett transkriberingsverktyg i programmet Word. När verktyget hade transkriberat klart fick vi lyssna genom ljudfilen och manuellt korrekturläsa och ändra så att det som sades stämde överens med texten.

Precis som informant 2 har datasamlingen av informant 3:s intervju samlats in via ett ljudinspelningsverktyg i en mobiltelefon. Hela transkriberingen gjordes intensivt kort efter intervjun, själva intervjun skedde ansikte mot ansikte. En viss hjälp i transkriberingen fick vi av transkriberingsverktyget i Word men vi behövde ändå korrekturläsa den noggrant medans vi lyssnade på inspelning. Det var till stor hjälp när intervjun var så färskt i minnet och det snabbade upp transkriberingsprocessen något.

4.4 Analys

När vi har analyserat resultaten har vi gjort det genom på två olika sätt. Vi gjort en narrativ analys, eftersom intervjuerna blev biografiska, det var något som upptäcktes när

transkriberingen var gjord och resultatet började utforma sig. Det var något som vi misstänkte kunde uppstå i förberedelserna innan intervjun men inget som vi aktivt jobbade för när vi utformade frågorna i den semistrukturerade intervjun. Bryman (2016) skriver att ”Miller (2000) menar att narrativa intervjuer i undersökningar som bygger på livsberättelser eller biografisk forskning är betydligt mer inriktade på att få fram informanten perspektiv än på objektiva faktan, då personen ifråga berättar om sitt liv.” (s. 712).

För oss har det varit mer intressant att göra djupgående analys av färre informanter och kunna behandla denna data på detaljnivå. Skulle vi analyserat alla tre intervjuerna kombinerat i tematisering skulle vi gå miste om narrativet av de enskilda informanterna. Informanternas berättelser har fått stort utrymme i analyser eftersom vi tror att det påverkar på hur olika pianopedagoger ser på instrumentkänedom. Upplägget hjälper också läsaren att lära känna informanterna bättre, ungefär som att en läsare skulle läsa en självbiografi.

4.4.1 Narrativ Analys

Narrativ analys är en metod som används genom att titta på hur människor berättar erfarenheter och historier om sina liv och det som händer runt dem. En narrativ analys är mer fokuserad på ”hur skapar människor mening i det som händer?” vilket i sin tur leder till ”hur skapar människor mening i det som händer och vilka effekter det leder till” (Bryman, 2016, s 709). Det handlar om att undersöka på vilket sätt berättelserna byggs upp, vilka händelser som framhävs och hur dessa relaterar till varandra över tid. Chase (2011) i Bryman (2016) menar att skillnaden mellan narrativ intervju och konventionell kvalitativ intervju är att forskare i narrativ intervju medvetet strävar efter att få fram historier i stället för att enbart fokusera på informanternas erfarenheter. När forskare använder sig av andra tillvägagångsätt än det narrativa när data ska samlas in, menar Bryman (2016) att man missar dessa perspektiv av människors upplevelser och historier i sin analys.

Våra intervjuer bestod inte hela tiden av berättelser och historier. Kvale och Brinkmann (2014) menar på att forskare kan i efterhand i analysen konstruera och samla ihop en

sammanhängande historia från olika delar som finns utspridda i intervjun. Vilket speglar den process vi har gått igenom med valet av narrativ analys.

Under 1990-talet började begreppen narrativ och berättelse att användas alltmer i vetenskaplig litteratur. Narrativ och berättelse användes i stället för termer som ”argumentation”, ”förklaring”, ”teori” eller ”ideologi” (Johansson, 2005). Begreppen användes flitigt i olika sammanhang trots att ingen riktigt kunde definiera vad som menades med narrativ och berättelse. Johansson (2005) har ifrågasatt om ”narrativ” och ”berättelse” är samma sak samt vad som inte är ett narrativ.

Johansson (2005) menar på att det inte finns någon given definition för begreppet narrativ/berättelse att luta sig mot och menar att hon vill redogöra och låta olika definitioner och förhållningssätt mötas. Vårt förhållningsätt för narrativ/berättelse är att den har berikat vår studie med ett djupare perspektiv. Genom att undersöka narrativet av varje informant separat har vi sedan kunnat jämföra deras livsberättelser.

4.4.2 Att lyssna aktivt

Som intervjuare är det viktigt att lyssna på informantens *inre* och *yttre* röst. Svensson och Starrin (1996) menar att den yttre rösten är det som informanten faktiskt säger och intervjuaren bör aktivt lyssna och vara koncentrerad på vad som sägs för att kunna vara säker på att förstå vad som sägs. Det kräver koncentration när det gäller att lyssna aktivt och som intervjuare får man inte vara en så kallad slölyssnare (Svensson och Starrin, 1996). Den inre rösten belyser den delen av rösten som inte är direkt uttalad, utan den kan bli hörbar ifall intervjuaren inte är tillräckligt personlig eller känslösam. ”Ibland kan man höra på rösten att det finns en underton i det som den intervjuade säger, som egentligen uttrycker någonting annat än vad hon eller han faktiskt säger” (Svensson och Starrin, 1996, s 67).

Att vi i vår studie använt oss av den narrativa intervjun och analysen, har vi försökt att förhålla oss till att vara aktiva lyssnare som både lyssnar efter den inre och yttre rösten. Just när det kommer till att lyssna på informanternas livshistorier och berättelser anser vi att det är ännu viktigare med det aktiva lyssnandet.

4.4.3 Tematisering

För att göra det tydligt för läsaren har vi valt att göra den narrativa analysen i olika teman i form av avdelningsrubriker och avsnittsrubriker. Tematiseringen är en efterkonstruktion av det vi fick fram, det fanns inte tydliga tematiseringar uttänkta i förberedelserna av frågorna.

4.5 Resultatens kvalitet, etiska frågor och överväganden

Ely (1993) menar att anonymisering blir extra viktigt när det är färre deltagare i studien som i sin tur är mer engagerade till studiens resultat. Därför har vi valt att beskriva informanterna utan någon könsidentitet samt att vi inte har berättat var de bor eller undervisar. Däremot tyckte vi att åldern hos undersökningsdeltagarna och hur länge de varit i yrket var relevant för att ge läsaren en förståelse om personen kopplat till det den säger. Enligt Ely (1993) finns det ofta en naivitet kring anonymiseringsdelen hos undersökningsdeltagare men att vi som forskare behöver vara medvetna om den aspekten.

När vi samlade in vår primärdata valde vi att våra intervjuer skulle ske mellan en informant och en forskare. Vi ville undvika att våra informanter skulle hamna i en känsla av minoritet, vilket enligt Christoffersen och Johannessen (2015) hade kunnat hända ifall vi var fler forskare under intervjun.

Kvalitativ forskning som i vårt fall har varit kvalitativa intervjuer menar Ely (1993) alltid handlar om ”värderingsladdat och etiska överväganden” (s. 239). Ely (1993) menar att pålitlighet hänger ihop med att agera etiskt. I vår studie skulle vi vilja säga att resultatens kvalitet bygger på att vi har varit etiska eftersom vi känner de vi intervjuade. Några exempel på etiska överväganden som Ely (1993) tar fram är att den kvalitativa forskaren ska sträva efter att vara fördomsfri det vill säga utan förutfattade meningar samt objektivitet i analysen. För att förhindra subjektivitet och förutfattade meningar i vår studie har vi varit öppna och medvetna om de etiska frågorna under alla steg av den kvalitativa intervjun. Med alla steg menar vi förberedelser av intervjun, genomförandet av intervju, transkriberingen och till slut analysen och sammanställningen av resultatet.

Ely (1993) skriver ”Etiska överväganden måste faktiskt göras redan från början och är sedan invävda i metodikens alla steg” (s. 239).

Alla informanterna har blivit informerade muntligt om vilket syfte studien har och hur deras deltagande anonymiseras. Det har också gjorts en samtyckesblankett där alla tre informanterna har samtyckt till att delta i studien, innan de har skrivit på samtyckesblanketten har de i lugn och ro fått läsa vad som står där. Det är viktigt för oss som genomför studien att alla informanter anonymiseras och att de får information innan de skriver under samtyckesblanketten. Se bilaga 11 där vår samtyckesblankett finns där vi refererar till Vetenskapsrådets principer med att till exempel samtycke kan dras tillbaka.

Enligt Vetenskapsrådet (2017) ska anonymisering av uppgifter en förutsättning för att studier ska få genomföras. Författare ska ta bort personuppgifter och namn så att det blir omöjligt att hänföra intervjuerna till en informant (Vetenskapsrådet, 2017). Även integritet tar Vetenskapsrådet (2017) upp som en viktig faktor och där har vi gjort ett antal åtgärder ”för att skydda försökspersonens personliga integritet och rätt till skydd mot insyn i sitt privatliv” (Vetenskapsrådet, 2017, s. 41). Vi förhåller oss till de fyra begreppen i Vetenskapsrådet (2017) som är sekretess, tystnadsplikt, anonymitet och integritet. Det här förmedlar vi både muntligt och i vår samtyckesblankett (se bilaga 11) för att ge informanterna trygghet i deras medverkan.

Genom vårt narrativa fokus har det varit extra viktigt för oss att anonymisera informanterna men också inte ta med sådant i intervjun som kan kopplas till en viss person. Ett exempel är att vi inte har tagit med var informant 3 har gjort utbyte i sin utbildning till pianolärare från intervjun eftersom vi tror att det skulle röja den informantens anonymitet.

Det positiva med att vi var bekanta med informanterna var att intervjuerna blev naturliga och vi uppnådde en trygghet och tillåtande klimat i intervjuerna. Det var en av våra stora mål inför intervjun och det visade sig också tydligt när vi transkriberade och analyserade intervjuerna. Informanterna pratar fritt och vi fick ett resultat som var självbiografiskt där informanterna blir ärliga och transparenta. Ett tydligt exempel på denna ärlighet blir när informanterna reflekterar över vad den gör i praktiken och vad den egentligen tycker är

viktigt. Informanterna ”kommer ibland på sig själva”, de blir kluvna, de tänker på ett sätt och gör på ett annat sätt. Vår metod resulterade i ett resultat där informanterna var självmedvetna. Självmedvetenheten gjorde också att vi kunde diskutera det resultat vi fått fram med vår personliga inledning där vi är självmedvetna och transparenta.

5 Resultat

Resultatkapitlet har utformats i tre avdelningsrubriker där vi separerar de tre olika intervjuerna för att få tre olika perspektiv och narrativ kopplat till respektive informant.

5.1 Resultat av informant 1

Resultatet från informant 1 har transkriberats och därefter tagit ut relevant data som är användbar för vår forskning

5.1.1 Bakgrund (tidigare utbildningar)

För att ta reda på vilka faktorer som påverkar hur lärare jobbar med instrumentkännedom som är en av våra frågeställningar, är det relevant att veta om informantens bakgrund.

5.1.1.1 Lyhörd lärare eller inte

Informant 1 är från början pianoelev vid kulturskola och hade en pianolärare som var mest inriktad på klassisk musik. Hen uttrycker flera gånger i intervjun att pianoläraren inte var så lyhörd. Informanten kan ändå se fördelar att lära sig ordentligt från början med bara det akustiska pianot. Hen menar dock att en lyhörd pianolärare hade rekommenderat informanten att köpa en synth ”när hon insåg att jag var intresserad av andra saker än Bach och Beethoven”. Informanten hade då fått chans att jobba med olika typer av ljudval kopplat till den musik hen lyssnade på vilket framkommer i intervjun. Informant 1 tycker inte att hen har fått något verktyg av någon lärare på kulturskolan eller jobbat med det i ensemblesyfte. Allt det här med att hitta rätt synthljud har informant 1 lärt sig på egen hand.

5.1.1.2 Lyssnar på annat än klassisk musik

Informant 1 vill göra det tydligt att hen inte lyssnade på klassisk musik men behövde spela det på lektionen. Det fanns en annan del av pianot informant 1 var ”attraherad” av, ”där pianot hade en helt annan roll”. Informant 1 får frågan om musiken hen lyssnar på kändes mera inspirerande att spela, där informanten svarar ”ja” men går snabbt vidare

med att säga: ”jag förstod inte... såna enkla grejer som jag tycker en keyboardist ska behärska idag”.

5.1.1.3 Digital piano som substitut till det akustiska pianot

Informant 1 kommer in på att problematiken med att använda elpiano som ett substitut till det akustiska pianot. Det grundar sig enligt informant 1 att Kulturskolan inte har tillgång till så många akustiska pianot när flera pianister ska spela samtidigt. På lektionerna var det mycket fokus på akustiskt piano och säger enligt följande: ”spelade vi på elpiano så fick man inte använda något annat ljud liksom... så det var ju verkligen som att vi skulle lära oss piano i akustisk form liksom, jag tycker... det tycker jag har varit hela tiden egentligen”.

5.1.1.4 Folkhögskola – vändning för informant 1

På gymnasiet gick informant 1 samhällsvetenskapsprogrammet och inte estetiska programmet med inriktning musik som många andra har gjort som går vidare med musik på folkhögskole- och musikhögskolenivå. När informant 1 börjar på folkhögskola får intresset med synthar en mening med ett partyband där keyboardet/synthen får en stor roll. ”Det var egentligen första gången jag fick någon slags guidning av någon som hade koll på just den biten av att vara keyboardist och det var första läraren som förstod vad jag var ute efter på något sätt”.

Jag frågar om de spelade efter något arrangemang och om det fanns något specifikt ljud som stod i noterna/planket? Svarar informant 1: ”Det var första gången som jag insåg att det fanns, att det i keyboardistens roll ingår det och plankat ljud också och inte bara noter”. Därefter tar informant 1 upp ett exempel på låt ”Signed, Sealed, Delievered (I’m yours)” av Stevie Wonder, eftersom ingen i coverbandet spelar sitar blir det keyboardistens roll ”att ha en sitar i sitt keyboard”.

Utbildningen på folkhögskola var mest en jazzutbildning enligt informanten. Musiklinjen kallades JPR (Jazz, pop och rock), men allt ensemblespel utgick efter jazz i olika typer av mindre ensembler där det akustiska pianot ofta användes. I partybandet var det mer fokus på keyboardet, det var också en stor ensemble med alla från JPR-linjen där populärmusiken och rocken fick utrymme. Det här var informanten mest intresserad av

även om det var en liten del av utbildningen. Informant 1 menar att läraren var självlärd och inte hade någon metodisk progression eller koppling till keyboardet på individuella lektionen utan gav endast nödvändiga verktyg för att keyboardisterna skulle funka i partybandet.

5.1.2 Pianopedagog

Informant 1 pratar om undervisningssituationer och aspekter som hen har erfarenhet av.

5.1.2.1 Dynamik och teknik

Informant 1 pratar om alternativa sätt att lära sig hos eleverna. Det handlar också om att eleverna söker sig till ett digital piano även om informantens rum har två fina akustiska pianon. Det handlar om en trygghetskänsla, att de drar sig till digital piano efter de eleverna är vana vid det instrumentet hemifrån. Dynamik jobbar inte informant 1 med det så mycket i nybörjarundervisning, eftersom hen menar att det är svårt för eleverna att förstå målet med dynamik. Informanten menar att möjligheterna till olika dynamikskillnaderna på det akustiska piano är större, till exempel kan du ”bygga en musikalisk fras med crescendo och diminuendo med hjälp av din pianoteknik”. För att möjliggöra den typen av fraser behöver eleven alltså lära sig viss typ av pianoteknik, det handlar om olika typer av grundläggande kroppsrörelser och fingeranslag.

Informant 1 säger att ”på det här sättet jag undervisar så går det att göra samma undervisning på elpiano som ett akustiskt piano”. Där informanten menar på att eleverna är otåliga och att de inte är mottagliga för den typen av teknik-information utöver att lära sig vad c och d är någonstans. Det är alltså svårt för eleverna att tänka på allting och informant 1 väljer att prioritera notläsning och fingersättning framför olika typer av instrumentkännedom och teknik. Informant 1 upprepar att ”nybörjarundervisning lika gärna kan ske på ett digitalt piano som ett akustiskt piano”.

5.1.2.2 När ska man börja experimentera mer med instrumentkännedom/synth/ljud?

Informant 1 menar att nybörjarelever som vill och tycker det är spännande kan ha keyboardlektioner från början. Samtidigt så säger informanten ”jag tror ändå på det här

att ändå se alla klaverinstrument som... att pianot är modern till allting i stort sätt". Informanten utgår från pianots historia och tradition. Informanten vill att elever ska lära sig akustiskt piano först eftersom grunderna måste sitta för att eleven ska kunna fokusera på allt annat i en synth med val av olika sound och olika manipuleringar av ljud i realtid.

5.1.3 Musiker kopplat till det pedagogiska

Informant 1 är aktiv musiker och lärt sig jobba i en synth själv och diskuterar den resan.

5.1.3.1 När ska man börja med instrumentkännedom och jobba med olika synthljud?

Informant 1 menar att någonstans på gymnasiet skulle hen ha mått bra av att få spela mer keyboard och få verktyg och vägledning i synthar. Som informanten också är inne på kan det vara ett problem med instrumenttillgången där en viss typ av ekonomi behövs för att köpa synth. Informant 1 menar då att en elev behöver ha både piano (akustiskt, eller elpiano) samt en synth. Det är också en fråga vilka möjligheter som finns på arbetsplatsen för en pianolärare i form av instrumenttillgångar, där det inte är rimligt att läraren ska behöva ha sin "privata synth" på jobbet.

5.1.3.2 Rollen i ensemblen som synth-spelare

Informant 1 återkommer till att prata om en lyhörd lärare och kopplar det till hens egen syn på undervisning, där informanten då hade jobbat med andra saker som inte handlade om det akustiska pianot bara. Vidare pratar informant 1 mer om vilken roll den som spelar synth på lite mer avancerad nivå. Där tar informanten fram det här med keyboardistens roll att bidra med ett riff och att det jämföras med som en "vräkig elgitarr". Det kan till exempel vara om du saknar elgitarr i ensemblen eller att gitarristen spelar akustisk gitarr på låten och keyboardisten får täcka upp det behovet.

5.1.3.3 Ensembleundervisning och individuell undervisning

Informant 1 menar att den här synth-instrumentkännedomen måste man nästan knyta till ensembleundervisning eftersom det inte är vanligt i solo-musicerande utan knyts till "ett ensemble-sammanhang". Rockensembler går enligt informanten hem hos elever på kulturskola och gymnasiet men frågan är om man lyckas integrera det i den individuella undervisningen på instrumentet. Det märks tydligt att informant 1 är självlärd eftersom

det blir ganska spretigt och osammanhängande när den ska förklara vad en keyboardist/synth-spelare kan jobba med. Följande exempel ges av informanten på saker som elever kan jobbas med på ensemblen, på individuell lektion och öva på hemma:

- 1) ”Lyssna på låten, vilka instrument har du i ensemblen och vad behöver du komplettera med på synthen för att göra en bra cover på låten”
- 2) ”Identifiera vilken synthmotor det är, om det är en sawtooth eller en square”

Informant 1 menar att ”hammond-orgel spelar inte på samma sätt som man spelar piano och man kan inte jämföra det med en kyrkorgel heller”. Även *pitch bend* kommer på tals och att man ”då liknar en elgitarr i sitt utförande, fast man spelar det som ett piano”. Informant 1 har svårt att förklara vad som behövs för att lyckas bra som synth/keyboardspelare i rock-ensemble. Informant 1 menar att denna grund på ”moder-instrumentet”, akustiska pianot, krävs som ett verktyg för att möjliggöra keyboard/synthspel senare. Risken med det är att elever tröttnar och slutar, informant 1 menar att denna trötthet behövs identifieras och i så fall bejakas genom att visa att eleven kan spela med olika ljud på ett keyboard.

5.1.3.4 Personligt uttryck/konstnärlig uttryck

När informant 1 pratar om personligt och konstnärligt uttryck blir informanten väldigt engagerad och vill verkligen få fram det hen känner. ”Det blir mycket tydligare vad ens personliga uttryck är, i en värld där man kan välja mellan en miljon synthljud”. Informant 1 menar anslag är otroligt väsentligt i akustiskt piano med olika karaktär och dynamik, medan synthar är mer tekniska. Lätta tangenter på synthen gör att undervisning i anslag tas bort och fokus kan riktas på olika ljud med olika manipulationer. Vidare diskuterar informant 1 att synthar kan göra en tveksam pianoelev positiv till pianot.

5.1.4 Tradition och metodik för instrumentkännedom inom synthar

Det saknas någon grund, metodik eller tradition för att lära ut synthar enligt informant 1. ”Det finns ett större utbud av akustisk pianometodik kanske och att det visar sig i utbildningar”. Informant 1 menar att problematiken med teknik-övningar och etyder som är bra för eleven ofta stöter på hinder eftersom eleven inte förstår syftet med dem. Eleverna vill ha resultat direkt och är ointresserade av vägen dit. ”Jag upplever att dom är mer nöjda efter lektioner där dom inte...okej... när dom inte har tvingats att tänka”.

5.1.5 Alternativa sätt som elever vill lära sig piano på

Enligt informanten behöver eleverna få grunderna i piano: noter, fingrättning och teknik, det menar informant underlättar utforskande av instrumentkännedom. För att ta sig igenom denna fas i pianoutvecklingen behövs en viss typ av tålamod från eleverna. Ett exempel på en modern genväg är ”regnande pianotangenter”, vilket är ett begrepp som informant använder genomgående i intervjun. Det är ett nytt verktyg som är en grafisk/visuell hjälp för elever menar informant 1 (se bilaga 12).

Informant 1 hade inte regnande pianotangenter när hen växte upp och lärde sig spela piano. Den genvägen hen hade var att lyssna på låten och utveckla sitt gehör när den inte orkade med not-tragglaget. Informant 1 tycker avvägningen är svår mellan att göra elever nöjda och låta dem få ha roligt där genvägar förekommer eller om lärare ska ”tjata om notkunskap”. Informanten sammanfattar tidigare resonemang ”det kanske visar på att man inte ska sätta alla samma pianofack, att man inte ska ha samma pianoundervisning för alla”.

5.1.6 Hur kan vi jobba med instrumentkännedom på Kulturskola

”Synth/keyboard-instrumentkännedom är inte för alla elever”, lärare behöver vara lyhörda och ha en bred kompetens för att ta hand om alla elevers viljor på kulturskolan. Informant 1 tycker att det måste finnas ett intresse för synthar/keyboard från elevers sida och som lärare behöver vi presentera olika möjligheter för olika elever. Det är svårt för elever att välja vad man vill fokusera på, keyboard/synthar eller akustiskt piano, om man inte har en aning om hur de olika instrumenten fungerar.

För att göra piano-instrumentet mer attraktivt för elever kan man bredda vad pianot kan innebära. Även om elever står länge i kö på kulturskolan för att få spela piano kanske det behövs en viss separering av de olika instrumenten akustiskt piano och keyboard. Det kan göras antingen som två egna ämnen på kulturskola eller senare som en tilläggs-kurs menar informanten.

Informant 1 menar att musikproduktion är på uppåtående hos elever och det finns specifika kurser i det på kulturskolan. Enligt informanten är musikskapande med fria

ljudval på synthen en sak, där lek kan användas med yngre elever. Det skiljer sig från det informanten gör som musiker och professionellt, där använder sig informanten av ”keyboardet strategiskt för att uppnå vissa resultat, det är inte så att jag letar så mycket för att hitta ljud”. Där använder informanten olika verktyg i plankningen för att efterlikna en färdig låt som är producerad på ett visst sätt. Den musikaliska bilden och ljudlandskapet är informantens manus/noter som den ska hitta tekniska komponenter för att återskapa.

5.1.7 Case – spelning på keyboard

”Nästa gig ska jag spela keyboard, då måste jag veta vad jag ska göra på keyboardet”. Det är inget informanten upplever lärs ut idag, vilka verktyg behöver eleven för att klara ett sådant uppdrag. Möjligtvis får eleven veta ”att det finns massa ljud på keyboardet” men inte hur de ska hitta ljud och hur de ska kunna hitta tillbaka till ljud de har använt tidigare. Det är sådan kunskap som du behöver om du ska klara en coverband-spelning enligt informanten.

5.1.8 Mjukvara och hårdvara

I musikproduktion jobbar man i olika musikprogram som *Ableton*, *Logic*, *Cubase*, *Garageband*, *Soundtrap* vilket är musikskapande med hjälp av mjukvara. Elever jobbar med programmen på flera utbildningsnivåer, på kulturskola finns det specifika kurser i dessa mjukvara-program. Kurser i hårdvara skulle också finnas menar informanten, du jobbar i en synth i stället för en dator. Informant 1 nämner fyra olika parametrar som är grundläggande kunskap på alla typer av synthar: *attack*, *decay*, *sustain*, *release* – ADSR som kan läras ut till elever. Jag frågar informanten om Musikhögskolan skulle ha med det i pianometodik. Informant 1 svarar att det borde finnas på ”pianoläroverutbildningen” eller möjligtvis som ett tillval eftersom ”det är en stor del i bredden som man förväntas ha”. Informant 1 menar att det kan öka intresset för piano, elever vill spela med synthljud och att det ”attraherar till varför man vill börja spela piano” och det blir ”mer och mer etablerat att spela synth”.

5.2 Resultat av informant 2

Resultatet från informant 2 har transkriberats och därefter tagit ut relevant data som är användbar för vår forskning. I2 benämns ibland för informant 2.

5.2.1 Bakgrund som lärare och musiker

På första frågan fick informanten berätta lite om sin bakgrund kring sin utbildning och erfarenheter som lärare och musiker. Informanten berättade att hen har studerat 3 år på gymnasiet med ett påbyggnadsår som kallades för specialutbildning i musik. Vidare på högskolan studerade informanten i 5 år på musiklärarutbildningen och gick inriktningen ”andra genrer” som numera är rock eller jazzlinjen på musikhögskolan. Hen har arbetat med alla olika målgrupper som på gymnasiet, kulturskola och högskola och har en gedigen insyn och erfarenhet i de olika skolområdena. Informanten är väldigt bred i sin repertoar och har arbetat som musiker i 20 år med allt från att spela på rockklubbar, musikaler och kompa klassiska artister. Hen har anlåtats till så många jobb som hen har aldrig trodde att hen skulle syssla med.

5.2.1.1 Övergången från akustiskt till digitalt

Som musiker berättar informanten att hen spelat på väldigt mycket digitala pianon och synthar men även en del på akustiska pianon. I samtalet får jag reda på att förr på spelställen fanns det oftast ett akustiskt piano som man kunde spela på, men när det blev vanligare med digital piano så började musikerna ta med det i stället. Det här resulterade till att krögarna slutade att sköta det akustiska instrumentet. Det var bara teatrarna som skötte sina akustiska piano och gör det än idag. Om man ska räkna på de senaste 15–20 åren har min informant spelat övervägande på digital piano. När det kommer till att spela pianomusik så spelat informanten hellre på det akustiska instrumenten, men spelar hellre på digital piano om det är andra genrer som exempelvis fusion och rock. Hen uttrycker sig att det är genren som avgör vilket instrument hen ska spela på.

5.2.2 Arbetet med elever som övar på digital piano i hemmet och akustiskt på lektionstid.

Jag frågade informanten ifall hen tänker annorlunda kring hur hen arbetar med akustiskt piano vid lektion och sen när hens elever ska öva och applicera det hemma på ett digitalt piano. Informanten har reflekterat över att under lektionstid sitter eleverna vid ett akustiskt instrument och sen går hem och övar på ett digitalt piano. Vilket hen menar på att det inte behöver vara ett problem, men att det kan bli ett. Informanten menar på att hen har mer och mer börjat se det akustiska pianot som ett instrument och digital pianot som ett annat, men närbesläktat såklart.

I2: Det jag har börjat tänka på att egentligen, så borde man ju kanske... jag vågar knappt säga det... Ja, men... man... kanske skulle göra så att man såg på digitalpiano och akustisk piano som man ser på akustisk gitarr och elgitarr va.

5.2.2.1 Anslagstekniken är olika

Efter citatet ovan berättar informanten att instrumenten är närbesläktade och har olika speltekniker, mer inriktat på anslagstekniker. Från erfarenheter har hen sett att om man spelar väldigt mycket på det ena instrumentet så genererar det vissa saker som dyker upp. Exempelvis har hen upplevt att en "akustisk pianist" kan få vissa anslagproblem ifall den spelar på ett digitalt piano. Man söker en respons som inte kommer, därför att ljudet från ett digitalt piano kommer från en låda någonstans vilket leder till att man börjar använda fel anslagsteknik. Informant 2 har upplevt att andra pianopedagoger säger att eleverna får fel teknik av att spela på digital piano men att hen själv upplever att det inte alls stämmer. Hen menar att det akustiska pianot genererar en helt annan volym, tyngd och anslag. Rotationen mellan det akustiska och digitala kan bli konstig, men informanten menar att det finns folk som klarar av skillnaden när det kommer till spelteknik som anslag och respons. Hen tror att det krävs att man har spelat mycket på båda instrumenten för att just kunna hantera dess skillnader och skulle gärna vilja ha resurser till att göra både och i sin undervisning. Men det som sagt en resursfråga.

5.2.3 Sound

Informant 2 säger i intervjun att när hen sätter sig med digitalpiano blir det lätt att det pratas mycket om sound. Med även här måste det också spelas och jobba med teknik. Att eleverna skulle få valmöjligheter till att välja en slags huvudinriktning med digitalpiano/synth var något informant 2 tänkte på under intervjun. Men återigen så kräver det resurser som inte finns idag.

5.2.3.1 Digitalpiano/sound/synth i undervisningen

Informanten erkänner att hen skulle kunna använda digitalpiano och arbeta med mer sound i sin undervisning men menar på att tiden är knapp. Efter lite självrannsakan säger hen att hen har tänkt mycket på det, men gör ingenting åt det. Informanten säger att hen pratar lite om digitalpiano/sound i sin metodikkurs, men menar på att det inte är tillräckligt eftersom det finns många andra moment att jobba med och att tiden är knapp. Informant 2 säger att grundtekniken för barn är densamma oavsett ifall de spelar på ett akustiskt piano eller digitalpiano. Hen menar då grundteknik som handställning och sittställning osv. Det är samma utgångspunkt säger informanten. Men hen menar också att vi använder digitalpianot på ett annat sätt än det akustiska. Hen nämner även att vi som snart kommer börja jobba som pianolärare kommer att jobba mycket med digitalpiano och måste var förberedda på det.

5.2.3.2 Skillnad på synth och digitalpiano

Informanten nämner i intervjun att det är skillnad på digital piano och en synth. Skillnaden med synth är att man inte alls jobbar med tyngd och där finns en annan teknik att jobba med. Generellt menar informanten att det inte går att spela med tyngd fullt ut på ett digitalpiano, för att responsen inte är densamma. Digitalpiano utvecklas och blir allt bättre och bättre. Men informanten menar också på att responsen och anslaget på ett dåligt instrument är jobbigt oavsett om det gäller akustiskt eller digitalt.

5.2.4 Lärarrollen och musikerrollen i kombination

Informanten trycker väldigt mycket på hen får mycket erfarenheter i sitt musikerliv som hen kan ta med sig i lärarrollen. De två yrkena ger näring till varandra menar informanten. Hen menar på att det skulle vara svårt att bara ha lärarrollen då det också handlar om att spela musik ute för publik. Från lärarrollen menar informanten att hen får massa intryck av sina elever. Hen får även se hur eleverna arbetar med nya instrument/synthar och blir uppdaterad av vilka låtar som är populära. Med det här får informanten tips och inspiration på vad som är ”inne” nu och vad hen eventuellt kan ta med i sin egna undervisning. Informanten säger att lärarrollen och musikerrollen går lite hand i hand och bidrar till varandra på ett bra sätt.

5.2.5 Vad ingår i momentet instrumentkännedom och hur kan lärare arbeta med detta?

5.2.5.1 Digitalt piano

På en grundläggande nivå på högstadiet anser informanten att det som ingår i instrumentkännedom är grundläggande användningsområdena för ett digital piano. När det kommer till digitalpiano menar informanten att de områdena är kunna key-transpose och hur eleverna hittar och tar fram olika ljud och hur man använder dem samt att man kan använda dem. Ett problem som informanten har uppmärksammat är att det ibland finns en bristande kunskap om att det finns en switch under sustainpedalen. Här har informanten sett andra lärare som tror att pedalen är sönder, men i själva fallet är det bara att trycka på switchen och ändra polariteten. Fler grundläggande kunskaper menar informanten även att det kan vara saker som att veta hur man kopplar en sustainpedal in i ett digitalpiano. Där säger informanten att det förekommer väldigt ofta att det heter *damper* i stället för *sustain* vilket elever bör ha koll på.

Användningen av *key-transpose* menar informanten är användbar när elever sitter och plankar låtar i andra tonarter än de sedan ska spela. Så i stället för att eleverna först ska plankar låten i en tonart och sedan transponera, så menar informanten att det är då transpose-funktionen är bra. Hen menar även att det är lätt som lärare att glömma bort att använda dessa funktioner. I2:”plötsligt har man en grupp som sitter och spelar pianoljud och så ska de spela tillsammans, i stället för att använda nu de olika ljuden och så”.

Informanten anser att spela i grupp med olika ljud kan bli väldigt kul för eleverna då helt plötsligt så låter dem som en stor orkester. Hen menar på att elever i allmänhet bör få prova att spela olika synthljud, exempelvis någon synthbas, ett flöjtljud till melodin och såklart pianoljud. Hen tror att det är viktigt att tänka på vad man kan göra med dessa instrument.

Nästa steg från det grundläggande anser informanten vara att kunna editera och skapa egna ljud. Det här är ett steg som informanten säger att hen inte skulle kunna undervisa i. Vad det kommande steget i instrumentkännedom är, förklarar informanten i citatet nedan:

I2: då pratar jag inte om att ta ett ljud och ett annat och göra en layer eller något sånt va eller splittar. För det kan man redan göra, men just att editera och bygga ljud från scratch och sånt. Det är en annan grej.

5.2.5.2 Grundläggande funktioner i digitalpiano

Informanten tror att pianolärare kan komma långt med att kunna de grundläggande funktionerna. Hen säger också att hen inte har själv jobbat mycket med det i sin undervisning utan bara krafted lite på ytan. Informanten säger att hen har visat lite i farten och säger att hen borde visa mer seriöst hur digitalpiano fungerar och dess funktioner.

5.2.5.3 Akustiskt piano

Hen menar på att det inte finns så mycket att prata om när det kommer till det akustiska. I så fall skulle det bara handla om pedalernas funktion och hur insidan av ett akustiskt piano ser ut och vad som händer. Informanten menar att det inte är någon pianoteknikerutbildning. Informanten vet inte vad mer i instrumentkännedom inom det akustiska pianot mer skulle innehålla. Hen menar på att det finns ju spelteknik och ergonomi men att det inte ingår direkt inom instrumentkännedom. Informanten säger att det är stora skillnader när vi lärare jobbar vid ett akustiskt instrument och digitalt.

I2: där ser jag också stora skillnader för när vi jobbar vid akustiskt instrument så är vi ju ofta jätkligt noga med hur de ska sitta. Plötsligt så sätter vi dem vid ett digitalt piano så struntar vi hur de sitter.

Informanten menar att vi slarvar med vissa grundläggande faktorer som sittställning och handställning. Hen har varit med om att elev får ont när de spelar på digitalt piano och menar på att det inte är konstigt då lärare kan slarva med detta. Pianister kan inte skylla sina skador på digitalpianot för i slutändan menar informanten att det handlar om att lära sig hantera instrumentet på rätt sätt. Hen menar att det finns många som får skador på det akustiska instrumentet också. Informanten säger att det funnits någon ilska på digitalpiano där pianolärare menat på att det är dåligt för tekniken. Denna ilska har börjat lätta litegrann säger informanten.

I2: Och det går liksom inte att ha den inställningen 2024, därför att vi, vi är inte där, vi är här nu liksom och nu är det ett faktum att vi använder de här instrumenten så måste vi lära oss att hantera dem liksom.

Informanten nämner också att det inte finns så mycket akustiska pianon på kulturskolor längre. Eleverna som går piano där spelar på digital piano. Som nämnts tidigare i intervjun märker informanten att lärare inte är lika noggranna och pratar om tekniken när det arbetas på digital piano. Informanten har lagt märke till detta särskilt när det kommer till gruppundervisning i piano. Hen säger också att det är lätt för eleverna att tappa det personliga i sitt spel när det kommer till att spela i grupp.

5.2.5.4 Önskan om att ha en separat kurs för hantering av digitalpiano

Informanten tycker att det borde finnas en separat kurs på musikhögskolor där studenter får kunskaper i digitalpiano. Hen berättar om på sin nuvarande arbetsplats (musikhögskola) att när de köpte in nya digitalpianon (Nord) som skulle vara deras primära digitalpiano så startade en kollega en kurs där grundläggande kunskaper på instrumentet skulle läras ut. Det finns inte sådana kurser på arbetsplatsen längre då informanten anser att nästa alla studenter redan kan det ändå. Hen menar att det var jättebra att ha kursen och att man även kanske skulle kunna lägga det på en högre nivå. Informanten menar då en avancerad nivå där studenter lär sig hur spelar man med två klaviaturer samtidigt och hur används mjukvara som *Mainstage* och andra datorprogram. Det här med att spela flera klaviaturer samtidigt menar informanten är en konst i sig där

det ska utnyttjas på bästa sätt. Hen menar också att det blir allt vanligare med att spela flera klaviaturer samtidigt. Med den separata kursen i hantering av digitalpiano menar informanten att pianister inte måste spela och kunna allting utan de gör ett medvetet val på vad som är ens instrument samt den riktningen de vill göra. Hen menar att lärare bör ge eleverna möjligheten så länge möjligheten finns och anser när eleverna kommit upp i en viss ålder ska göra detta val.

Informanten berättar om sin tid på musikhögskola där en liten kurs i synth som hette synth-Nisse. Kursen var mer fokuserad på just synthen och hur det fungerar med ljudvågor, sekvenser och så vidare. Informanten var inte så intresserad av det och minns inte så mycket då det var en kort kurs i slutet på 80-talet.

5.2.5.5 Digitalpiano i pop/rock- ensemble

Informanten nämner när hen arbetar i ensemble (pop/rock) så tvingas eleverna att jobba med minst två klaviaturer. Detta för att de ska vänja sig vid det. Då handlar det om att lägga vänsterhandsackord på ena digitalpianot och melodi på det andra som oftast är ovanför. Informanten säger att en pianistroll också kan handla om att jobba med mjukvaruprogram i dator med ljud och *backingtracks* och liknande. Spelmässigt menar informanten att hen kan hjälpa till med, men inte men inte med det tekniska i datorprogrammen. Att hantera och bygga *backingtracks* är ett uppdrag som oftast hamnar på pianisten säger informanten. Då är vi inne på en avancerad nivå i instrumentkännedom. Informanten säger att det finns hur mycket som helst att jobba med i det digitala, men att allting är en resursfråga. På denna nivå anser informanten kunna appliceras på elever på något spetsprogram på gymnasiet. Att applicera detta i sin undervisning som pedagog är inte fel säger informanten. Det är inte tvunget att använda sig av alla dessa funktioner och verktygen, men informanten tror att det är bra för pianister att åtminstone använda vissa delar som finns i dessa digitalpiano. Informanten säger att studenter som går pop/rock med piano som inriktning numera har en annan och större roll där den ska kunna hantera denna väldigt breda genre där det krävs att kunna hantera det moderna.

Hur informanten jobbar med sound i ensemble är mer än vägledande/coachade process där eleverna utifrån direktiv från läraren får leta fram ljud som passar ändamålet. I vissa fall kan informanten själv skruva fram något till eleverna. Hen säger också att hen jobbar med hur de olika ljuden arbetar tillsammans, vad man ska tänka på hur det blandar sig med andra instrument som bas och gitarr. I med att alla digitala pianon fungerar olika är det svårt för lärare att kunna allt. Då menar informanten att hen arbetar med att ge beskrivningar och direktiv på hur det ska låta och därefter får eleverna skruva fram ljudet på sina instrument.

5.2.6 Akustiskt piano reserverat för jazzkonserter

Intervjuare: ”En rolig fakta... jag... Nu har man gått här på musikhögskolan i fem år snart och jag har aldrig spelat på ett akustiskt piano på något uppspel eller något sånt”. Informantens respons på detta var att hen upplever att personalen som har ansvar för scentekniken inte vill att pop/rock-studenter ska använda flygeln på uppspel. Hen säger att det är en sak som står i vägen och är jobbig att dra fram och tillbaka då det inte används i alla ensembler. Akustiska pianot används dock på jazzuppspelen, men då menar informanten att då används pianot av alla pianister. Informanten säger till mig att jag som pop/rock-pianist kanske inte har någon anledning till att spela på ett akustiskt instrument. Det fick mig som intervjuare att tänka till en stund. I citatet nedan beskriver informanten att jazz- och klassiska pianister föredrar att spela på ett akustiskt instrument då det är kopplat till deras huvudgenre.

Informant 2: Akustiska pianot, det låter ofta som det gör liksom. Och då spelar man som man gör på det då, va? Men, klassiska pianister och jazzpianister, föredrar ju oftast när de ska spela sina huvudgenre i ett akustiskt instrument och det förstår jag det alltså.

5.2.7 Begränsningar för att arbeta med instrumentkännedom

Informanten menar att när det kommer till musikundervisning generellt i alla skolformer så är det en konstant neddragning av tid som pågått i flera år. Med detta menar hen att det är ett hinder för att kunna applicera fler moment i sin undervisning. I elever huvudinstrument på gymnasiet/högskolan finns det ett antal timmar som informanten menar att det är för få timmar att lägga till massa moment från digitalpiano. Hen menar

det redan finns så mycket att arbeta med själva pianospelet. Fler tillägg på timmar på huvudinstrument hade informanten velat ha för att applicera detta, men menar på att det känns så långt bort.

5.2.8 Respons och närheten till sitt instrument

På digitalpiano upplever informanten att det finns ett speciellt läge på volymknappen där hen känner att pianot ger den responsen man vill ha. Informanten demonstrerade detta under intervjun och jag har aldrig tänkt på detta tidigare, men jag upplevde också att det fanns ett läge där pianot gav den responsen jag ville ha. Informanten menar på att ifall volymen ligger lägre än det så låter det likadant men ger inte den responsen hen vill åt. Detta menar informanten är ett upphov till spänningar. För att som pianist behöver de kompensera där de spelar hårdare, för att de letar just efter responsen som inte finns. Detta kan sedan leda till skador menar informanten. Normen har varit att pianister ska ställa volymen på klockan 12, vilket är halva volymen, vilket informanten menar på är för låg volym. Hen säger att det med klockan 12 var en grej musiker förhöll sig till på 80-talet under spelningar och soundcheck. Hen menar på att instrumenten svarar och ger respons någonstans runt klockan 1 och 2, men skiljer sig såklart på olika instrument. Informanten trycker på att detta är superviktigt att tänka på och att pianister ska lära sig vilken volym sitt instrument svarar bäst på när det kommer till ens egna anslag, en viktig aspekt av instrumentkännedom säger informanten.

Informanten nämner också att under uppspel eller i ensemblesalen så hör hen oftast ljudet från högtalare som inte är direkt placerade där hen sitter och spelar. Hen menar på att det är en viktig del att känna sig nära sitt instrument för att få responsen. Informanten brukar själv ta med egna högtalare där hen kan placera och styra sin egen volym.

5.3 Resultat av informant 3

Resultatet från informant 3 har transkriberats och därefter tagit ut relevant data som är användbar för vår forskning.

5.3.1 Bakgrund – utbildningsnivåer

För att ta reda på vilka faktorer som påverkar hur lärare jobbar med instrumentkännedom som är en av våra frågeställningar, är det relevant att veta om informantens bakgrund. Informant 3:s bakgrund är lite mer styrd av en riktning där vi ville veta om bakgrund kring olika utbildningsnivåer som informant 3 har gått igenom.

Informant 3 började 1 år privat för den pianoläraren som hen skulle ha från 7 år till 18 år. Gick ”vanligt gymnasie” och ingen musiklinje”. Förutom pianolektioner på kulturskola var informant 3 mycket aktiv i olika sammansättningar, barnkörer som sedan blev ungdomskör, när hen var högstadie-ålder spelade hen i storband och i gymnasieåldern tog hon individuella sånglektioner och sjöng i en kvintett. ”Jag var på musikskolan nästan varje dag”. Informanten fick möjlighet på kulturskola att spela med andra instrumentalister med enkla typer av kammarmusik väldigt tidigt. Läraren informant 3 hade på musikskolan var ”helt klassisk”. Informant 3 menar dock att hen på högstadiet började spela efter ackordsanalys med hjälp av olika gästlärare som kom till musikskolan där hen fick lära sig brukspel i piano. Hen inspirerades även av sin bror som hade mycket noter som inte var klassisk musik och lärde sig även själv med hjälp av det.

Efter gymnasiet gick informant 3 folkhögskola 2 år med klassiskt piano som huvudinstrument med stort intresse för kammarmusik och den typen av ensemble. Målet var då att komma in på musikhögskolan. Informant 3 var inte säker på att hen ville hålla på med musik innan hen började folkhögskola men märkte där att hen var helt säkert på att det var pianopedagog hen skulle bli.

På musikhögskolan läste informant 3 till instrument och ensemble lärare vilket är en äldre typ av muskläro utbildning som varade i fyra år. Under studietiden gjorde informanten ett utbyte på ett år som ingick i dessa fyra år och ett år som hen inte kunde tillgodoräkna i utbildningen. Därefter läste hen ett påbyggnads år som klassisk pianist/musiker. Totalt har hen studerat sex år på högskolenivå med stort fokus på att undervisa i den klassiska genren.

5.3.2 Uppdrag som musiker

Informant 3 åkte ut tidigt på musikskolan med "ålderdomsturnér" och på gymnasieåldern spelade hen sommarkonsorter i kyrkorna. Hen spelar helst kammarmusik med andra med invävda solostycken. Som musiker har hen inte haft "någon jättestor konsertverksamhet men det har alltid pågått någonting och därför haft en kontinuerlig konsertverksamhet". På ålderdomshemmen kunde instrumenten vara allt från "olika synthar" men också ostämnda/ovårdade till relativt bra akustiska piano. I kyrkorna menar informant 3 det finns elpianon och elflyglar och att det har hen "stött på". Informant 3 har också spelat på en mängd olika flyglar med skiftande kvalité. Väldigt sällan upplever informanten att hen har kommit till ett ställe instrumentet är välstämt och i toppskick.

5.3.3 Uppdrag som pedagog

Informant 3 säger i intervjun att hen undervisar enbart i klassiskt piano på akustiska instrument på både Folkhögskola och Musikhögskola. Där har hen också kammarmusik på både arbetsplatserna. På musikhögskolan har hen även pianometodik med alla pianostudenter i blandade genrer men även specifik instrumentmetodik i klassisk genre om studenter önskar det.

Undervisningsflygeln är en stor Bösendorfer flygeln i "hyfsat skick" men att ekonomin sätter stopp för att renovera det ytterligare. Informant 3 hade önskat att den var i mer "toppskick" för att undervisa på den nivån. Till det har hen ett "riktigt dåligt akustiskt piano" som den visar saker på ändå för att "det ska gå snabbare". Ibland sätter sig hen på flygeln "om det handlar om klang". "Det är ändå lyxigt att ha två instrument". Salen samt akustiken är stor och bra tycker informanten. Sedan tar hen upp att den totala "instrumentparken" d.v.s. tillgången på akustiska pianoinstrument inte är så stor och bra.

På informantens andra arbetsplats på musikhögskolan visar hen två fina stämde och renoverade flyglar bredvid varandra och säger att det finns goda möjligheter. Det tycker informanten underlättar när hen ska prata om klang och instrumentkännedom med två likartade instrument.

5.3.4 Hur informanten jobbar med instrumentkännedom

Informant 3 börjar med att fundera lite och säger att det har olika syften. Det ena aspekten är enligt informanten att förstå instrumentkännedomen när du som pianist ska spela på instrumentet. Informant 3 tar upp vikten av att elever och studenter förstår att det är en hammare som slår mot en sträng, att du måste ha ”få fart på klubban och jobba med acceleration eller långsamt anslag för att få en vacker ton”. Det menar informanten är en väldigt fysisk sak att spela akustiskt, ”att det är mycket fysiologi”. Informanten tar upp vikten av lyssnandet, att veta vad du ska lyssna efter. Vid pedalisering är det viktigt att förstå dämmarnas funktion och olika sorters klanger som sker vid pedalisering.

Informant 3 pratar sedan om andra aspekten av instrumentkännedom handlar mer om oss som pianolärare att ansvara för olika instrumentköp, där dialogen är viktig med sin chef. Informanten menar att det är viktigt för chefer att förstå att det kan bli en ”total ekonomisk förlust” om inte akustiska piano eller flyglar servas kontinuerligt. Det jämför hen med en bil som måste ”servas” kontinuerligt för att funka. Hen menar att du som pianolärare måste veta vilka delar av flygeln som är känsliga kopplat till luftfuktheten och temperaturen. Som pianolärare är det viktigt att tänka över instrumentets placering och viktigt att upplysa musklärarkollegor om att inte använda flygeln som ett bord eller exempelvis flytta den instrument nära ett element.

5.3.5 Akustiskt och digital instrumentkännedom

Informant 3 menar ”idag” måste du kunna både akustisk och digitala instrumentkännedom som pianolärare. ”Men det betyder inte att jag tycker att det är... kanske den önskvärda vägen”. Efter det skrattar informant 3 lite och säger att ”du behöver acceptera digitala pianostudio till exempel på kulturskola”. Pianostudio är pianogrupper med 3-6 pianoelever som sitter vid digitala pianon och har gruppundervisning med en pianolärare förklarar informant 3.

Största fördelen med pianostudio är att barn och elever får möjlighet att spela tillsammans och ”vara en pianoorkester”, fördelarna blir också att du får med ”alla grunder i samspel”.

Informanten tar också upp den praktiska fördelen att använda digitala instrument i pianogrupperundervisning kopplat till hörlurar och att eleven ”kan stänga in sig” medan du som lärare hjälper någon annan.

Nackdelarna om bara elever får undervisning på digitala instrument menar informanten är att eleverna inte får upptäcka ett akustiskt instrument ”som är så spännande”. Informanten säger rakt ut: ”man berövar barnen att få möjligheten till den musikaliska upplevelser som det akustiska instrumentet kan ge”. Vidare drar informanten paralleller till olika färger ”du får bara måla med grönt och blått, inga andra färger”. Informanten tycker att man ska ha både grupp och individuell undervisning om möjligt.

”Du behöver också guida föräldrar inköp av instrument”, då krävs det både kunskap i akustiskt och digital instrumentkännedom menar informanten. ”Verkligheten är att många föräldrar inte vill köpa akustiska instrument” säger informanten. Hen ger anledningar till det här: ”de vill att man ska öva tyst, inte bekosta stämning, smidigare möbleringsmässigt, instrumentet kan vara i barnets rum och inte i vardagsrummet”. Ekonomi tas upp igen som en faktor, att föräldrar inte vill investera i ett bra instrument om barnet sen kommer sluta. Informanten avslutar och säger: ”Man kommer inte undan att vara insatt i digitala instrument idag om man jobbar på kulturskola ”.

5.3.6 Elever som övar på digitala instrument och spelar på akustiska instrument på lektionen

Informant 3 börjar att prata om kulturskola där elever hade ett ”keyboard” hemma, informanten förklarar att med keyboard menar hen att pianotangenterna ”inte är vägda”. Dessutom utan någon pedal och färre tangenter än 88. ”Sedan var ju undervisningen pianoundervisning och inte keyboardundervisning”. Största problematiken menar informanten att keyboard var så lätt i anslaget och att det blev svårt tekniskt samt olika spänningar hos elever för att det var tyngre anslag än vad de var vana med hemifrån. Det positiva menar informanten var att elever sa på pianolektionen: ”det låter så fint när jag är här”. De önskade att de hade ett sånt instrument hemma och fanns ingen ambition att spela på liknande instrument som de hade hemma.

Informant 3 börjar sedan prata om musikhögskola, där avancerade studenter övar på digitalpianon och spelar flygel på lektionen. ”Jag ser många problem med det, både tekniskt och lyssningsmässigt” säger informanten. Pedalen är också ett problem menar informanten och säger: ”digitala pianon är lite på och av medan på flygeln finns det en enorm färgrikedom och schatteringar”. Även pedalskillnader mellan akustiska pianon och flyglar finns vill informanten upplysa om. Det finns inte det gensvaret i klang på ett digitalpiano som på en flygel berättar informanten där hen refererar till hammarkonstruktionen på en flygel. ”Du övar inte på ett instrument som det är tanken att du ska framföra på så du utvecklar inte den finmotoriken och rörelsekoordination som behövs”.

Informant 3 säger att den värsta konsekvensen av digitalpiano-övning hos studenter som sedan spelar på flygel är att det är ”mycket vanligare med handledsmärtor”. Anledningen är bristande teknik kopplat till instrumentet menar informanten. Informant 3 menar att när eleven ska spela ”forte” med mycket djup kan du det på en flygel men när du försöker det på digitalpiano så går det inte och då kompenserar du det med felaktig teknik. Informanten avslutar med att säga: ”du använder din kropp på ett sätt som inte är adekvat för instrumentet” och syftar då på digitalpianot.

5.3.7 Spela på tidstypiska instrument

Informanten 3 börjar ödmjukt och förklara att hen inte är expert på cembalo, klavikord och hammarklaver, dessutom spelar informant 3 med ”flygelteknik” när hen spelar på dessa instrument. Vilket inte är optimalt för dessa instrument där en annan typ av teknik behövs menar informanten. Informant 3 tror ”att man förstår musiken från den tiden mycket bättre om man får spela på tidstypiska instrument”. Där nämner informanten att pianisten får upptäcka ”andra dimensioner” av musiken kopplat till instrumentet som kan vara till fördel även om du väljer att spela t.ex. Bach på en modern flygel. ”Cembalo är ju en helt annan grundkonstruktion i hur instrumentet fungerar” säger informant 3. Informant 3: ”ja du vet, cembalon är ett knäppinstrument och där handlar det mera om att få en jämnhet i knäppen medan vi på flygeln ska få hastighet på klubban”.

När hammarklaveret kommer på tal så håller informant 3 med om att exemplet med Beethovens instruktion i noterna för månskenssonaten första sats kräver en viss instrumentkännedom av hammarklaveret som pianolärare. Informanten menar att kunskap om pianots föregångare kan öka förståelsen för den typ av klang och hur musiken är skriven kopplat till äldre instrument. Däremot tycker informanten att du ska ”använda dina öron och goda musicerande” kopplat till det moderna flygelns möjligheter med större klanger och klangblandningar. Informant 3 berättar att många musiker anser att vi bara ska spela musik på tidstypiska instrument för att spela musiken exakt så som den var tänkt. ”Vi har ju många olika klaverinstrument både digitala och akustiska” och då berättar informant 3 att hen har hört någon säga ”man ska bara musicera och spela så vackert du kan oavsett instrument”. Informant säger att instrumentet ”är bara ett verktyg på vägen till musiken”. Ett förhållningssätt som informant 3 tycker är bra, att det är musiken som är central, vad kompositören vill och vår interpretation samt tolkning av det och inte instrumentet i sig.

5.3.8 Informantens bild av vilka verktyg den fått i instrumentkännedom

Informant 3 pratar en hel del om samarbetet med en pianotekniker spontant när hen ska prata om vilka verktyg i instrumentkännedom den har fått. Pianotekniker är vi beroende av som pianister enligt informant 3 för att det är så komplicerat instrument till skillnad från oboister som fixar med sin egna rör. Däremot om informant 3 ska prata om instrumentkännedom som hen har fått av pianolärare så handlar det mer om en ”utförande kontext” kopplat till målet med musiken kopplat till instrumentets olika delar och konstruktion.

5.3.9 Instrumentkännedom i individuell undervisning och ensemble

Sammanfattningsvis så ser inte informant 3 ett problem med hur instrumentkännedom jobbas med på individuell lektion och ensemblelektion. Informanten jobbar med akustiska instrument på individuella lektion och akustiska instrument på ensemblen. Det är dock andra saker som jobbas med på ensemblen i det akustiska instrumentet, olika balans gentemot de andra instrumenten. Informanten tar upp flera komplexa situationer med instrumentets integration med andra instrument som har att göra med hur starkt du

spelar i vissa register. Det är också en fråga hur du placerar flygeln och om du har flygellocket helt, halvt eller stängt.

Informant 3 menar att den här skillnaden i akustiska och digitala instrument på gymnasiet mellan inså och ensemble handlar om en genre-fråga. Ett exempel som informanten tar upp själv är att i en rockensemble behöver du kunna balansera ljudet och därför används ett digitalt instrument. För jazz och klassiska genren menar hen att de flesta önskar sig ett akustiskt instrument både på individuella lektioner och ensemblelektioner oavsett utbildningsnivå. Informanten ser fördelar med att få en genrebredd idag och är kluven till om samma genre måste spelas på instrumentlektionerna och ensemblen. Om den ”genrebredden kräver att du spelar på ett digitalt instrument på ensemblen får det väl vara så då”. Informanten tycker att klassiska musiker och blivande klassiska pianopedagoger mår bra av att spela andra genrer för att det behöver vi kunna som pedagoger.

6 Diskussion och slutsatser

I diskussionen kommer vi att jämföra informanternas resultat med hjälp av litteraturen och dra våra slutsatser baserat på det.

6.1 Akustisk och digital instrumentkännedom

Vi ser olika typer av kompetens i digitala och akustiska instrumentkännedomen hos informanterna beroende på bakgrund, utbildning, genrer, och musikererfarenheter. Vi har valt att separera akustisk och digital instrumentkännedom i piano för vi anser att det kräver två olika kompetenser inom instrumentkännedom.

6.1.1 Akustisk instrumentkännedom

Informant 3 menar att det är viktigt att förstå akustiska instrumentets konstruktion för att få ut olika dynamik, klang och karaktär i musiken. Informant 1 och 2 pratar väldigt lite om akustisk instrumentkännedom i form av konstruktionen och kopplar det i stället till spelteknik. Litteraturen som vi presenterar speglar informant 3s resonemang om vikten av att kunna de olika delarna, samt hur det akustiska pianot fungerar. Vidare kan vi se att Informant 1 inte nämner pedaler, Informant 3 har mycket att säga om pedalernas olika funktioner och informant 2 nämner pedaler som ett eventuellt moment i akustisk instrumentkännedom. Nationalencyklopedins beskriver pedalerna olika funktioner och informant 3 beskriver att det är viktigt att förstå dämmarnas funktion och pedaliseringen kopplat till klangen.

6.1.2 Digital instrumentkännedom

Oavsett vilket ord och begrepp som används för digitala instrument i piano handlar det om olika elektriska signaler som blir ljud i stället för den mekaniska delen på akustiskt piano där hammare som slår på strängar. Alla tre informanter menar att du som pianolärare idag behöver digital instrumentkännedom. På grundläggande nivå i digital instrumentkännedom menar informant 1 och 2 att eleverna bör lära sig hur man kopplar

in pedal och dess funktion, olika begrepp, *key-transpose* och hur du byter olika ljud. Informant 3 ser digitala instrument som ett otillräckligt substitut

Nästa steg i instrumentkännedom i det digitala anser informant 1 och 2 vara att hantera och skapa ljud från grunden, vilket speglar funktionerna i en analog synth. Apple (u.å) beskriver att de vanliga förekommande funktionerna i en analog synth är de olika vågformer och dess sound samt funktioner som *ADSR*.

Ett annat moment i instrumentkännedom som informant 1 och 2 nämner är kunskaper i mjukvaruprogram. Informant 2 säger att arbeta med mjukvaruprogram också kan ingå i instrumentkännedom. Hen menar på att det är på en avancerad nivå och skulle passa bra att applicera på gymnasienivå. Ett tydligt moment i instrumentkännedom i det digitala pianot menar informant 1 är att volymknappen är väldigt viktig att ställa rätt för att instrumentet på bästa sätt ska svara på pianistens anslag. Hen menar på att detta är viktigt att veta för att förebygga spänningar och eventuella skador.

6.2 Historiens påverkan på instrumentkännedom

Informant 3 menar att det finns fördelar med att spela t.ex. cembalo och veta mer om historiska föregångare till det akustiska piano för att få förståelse om t.ex. J.S. Bachs musik. Historien om instrumentets ursprung är viktigt för vår förståelse för den nuvarande digitala och akustiska instrumentkännedom. Vi kan tydligt se i den tidigare forskningen med olika uppslagsverk att utvecklingen av akustiska instrumentet har påverkat och utvecklat olika musikaliska epoker. Ericsson och Lindgren (2011) menar att repertoaren är starkt kopplat till instrumentets historiska kontext. Informant 3 menar att du kan upptäcker nya dimensioner i hur du sedan ska spela på det moderna instrumentet om du kan historiska kontexten.

Informant 1 och 2 drar inga större kopplingar till de digitala instrumentets historia kopplat till musiken. Vi tror att digitala instrumentutveckling kopplat till musikutvecklingen som beskrivs av Sauruz (2018) Larsson (2019) och Finamore (2018) är viktig att kunna för att kunna lära ut digital instrumentkännedom. Skulle informant 1 och 2 inneha denna

kunskap skulle det kunna ändras deras syn och innehållet i sin pianoundervisning. Det skulle resultera i att informant 1 och 2 skulle kunna ge sina elever rätta kunskaper i instrumentkännedom som krävs för elevernas ändamål.

Informant 2 har ett medieneutralt synsätt där individuella pianolektioner sker på akustiskt instrument i pop/rock. Med Ericsson & Lindgren (2011) definition av mediespecifik instrumentundervisning vill vi mena på att synthen har ett hemmedium kopplat till musikhistoriens utveckling av pop/rock-genren. Vi anser att förståelse för den synthens historiska utvecklingen kopplat till musikutvecklingen skulle göra att synthen får en plats på informant 2:s pianolektioner.

6.3 Rätt instrumentkännedom till rätt elever och studenter

Informant 1 pratar mycket om att den inte fick spela pop/rock-musik på kulturskola vilket var den musiken informanten ville spela och lyssnade på. Det kan vi koppla till Kempe och West (2010) resonemang om att musik som vi är bekanta med är meningsfullt för oss. Informant 3 hade en positiv kulturskolaupplevelse med klassisk genre och verktyg i akustiska instrumentkännedom där allt blev meningsfullt direkt. Informant 1:s kulturskolaupplevelse fick inte uppleva meningsfullheten som informant 3 då informant 1 ville spela pop/rock musik kopplat till digital instrumentkännedom. Den meningsfullheten fick informant 1 utforska på egen hand. Informant 1:s pianolärare på kulturskola hade inte kompetens i digital instrumentkännedom och misslyckades med den typen av meningsfullhet för informant 1. Bergman (2009) säger att det är en av faktorn som kan få elever att sluta på kulturskola, när elever inte får spela rätt musik och genre samt att pianoläraren kan omedveten om denna problematik.

Bakgrunden speglar också informant 1 och 3:s pedagogiska arbete där informant 3 bara undervisar akustisk instrumentkännedom och fått verktyg i det från 7 års ålder. Informant 1 är mer kluven och har ett dynamiskt förhållningssätt till digital- och akustisk instrumentkännedom, där vi tror att hen inte har någon gedigen pedagogisk grund

pianometodisk i något av dem. Informant 1, 2 och 3 är enade om att klassisk musik och viss typ av jazz gör sig bäst på akustiska instrument. Det överensstämmer med Kvifte (2008) definition att ett instrument ofta är kopplat till en musikgenre, där synthen är kopplad till pop/rock.

Ericsson och Lindgren (2011) menar på att lärare på kulturskola till stor del är utbildade på de traditionella och klassiska instrumenten och dess repertoar. Det stöds av informant 1, 2 och 3 bakgrund där alla har lärt sig klassisk musik på kulturskola. Det verkar vara brist på lärare med kompetens i att möta elever som spelar populärmusik då lärarna ofta är utbildade i pianots traditionella genre (Ericsson & Lindgren, 2011). Vi kan se att informant 1 och 2 själva inte har fått någon utbildning i det digitala pianot trots att de utövar rock och populärmusik. Informant 2 vill applicera det digitala i sin undervisning men säger att det främst beror på tid och resursbrist. Informant 1 är osäker på hur rock och rockensembler skulle kunna appliceras på pianolektionerna. Vi anser att tiden finns ifall det skulle finnas möjlighet för eleven och studenten att välja inriktning i digital eller akustiskt instrument på pianolektionen. Informant 1, 2 och 3 pratar om val kopplat till genre och instrument.

Vi ser i vår undersökning att det inte finns någon utbildning för pianolärare inom de digitala instrumenten på musikhögskolor eftersom ingen informant har fått det därifrån. Enligt våra erfarenheter som klassisk pianolärarstudent och pop/rock pianolärarstudent på musikhögskolan i Malmö finns det ingen grundläggande/avancerad digital instrumentkännedom. Informant 1 och 2 nämner att det inte finns någon metodikkurs, musikerkurs, plan eller mål för hantering av det digitala pianot, bekräftas också av 3.1.4. Vi drar slutsatsen med stöd av resultat och litteratur att efterfrågan både från elever och studenter är stort men utbudet av kompetens i digital instrumentkännedom begränsad och ofta självlärd.

6.4 Anslag – skillnad mellan akustiskt och digitalt piano

Informant 2 säger att akustiskt och digitalt piano är närbesläktade instrument som har olika anslagsteknik. Med digitalpianon menar vi digitala instrument med vägda tangenter. Informant 3 säger att akustiskt piano är ett fysiskt instrument där du använder hela kroppen och använder kropps tyngdkraft för att få ut en bra klang. Skapandet av en klang på flygeln är starkt kopplat till syftet att skapa rätt hastighet och acceleration av hammaren som slår på strängarna. Informant 2 säger att det inte går spela med tyngd fullt ut på ett digitalpiano för att responsen är annorlunda.

Informant 2 säger att någon som är van att spela på det akustiska instrumentet kan få problem när den spelar på digitalt piano då anslaget är olika. Både informant 2 och 3 menar att problemet blir tydligt när letar en respons som inte de kan uppnå på de båda instrumenten vilken kan leda till spänningar och skador. Informant 3 förklarar anledningen till att skador kan uppstå med att elever och studenter börjar kompensera den problematiken med felaktig teknik och rörelser. Informant 2 och 3 menar att den här rotation för elever och studenter mellan digital piano och akustiskt piano är en sak som pianolärare måste hitta ett förhållningssätt till. Alla informanter menar att digitalpiano är vanligt förekommande i viss typ av undervisning såsom gruppundervisning i piano.

Informant 2 roterar mellan digitalt och akustiskt piano och säger att det är viktigt att spela mycket på båda för att hantera skillnaderna och undvika eventuella skador. Informant 3 roterar inte alls och ser bara den här rotationen som ett problem och som ett hinder för elevernas spelteknik på det akustiska instrumentet. Informant 3 ser också vikten av att guida pianoelevers föräldrar rätt när det gäller köp av instrument, både digitala och akustiska. Informant 1 pratar lite om den här rotationen mellan digitalpiano och akustisk piano där hen menar att elever söker sig till digitala instrument på pianolektionen på grund av trygghet. Informant 3 har erfarenheter av elever som menar precis tvärtom att elever säger att det låter mycket bättre på akustiska pianot än när eleven övar hemma på ett digitalpiano. Som pianolärare är det viktigt att förstå den här rotationen hos elever och

studenter där vi tror att det är fel att se det som ett hinder utan se det som verklighet och något vi måste bli bra på att hantera som pianolärare.

Det akustiska pianot är mer beroende av hur pianisten integrerar fysiskt med instrumentet som informant 3 tar upp. Kvifte (2008) med sin *loop model* tycker vi är viktig för att kunna förstå denna dimension av instrumentet. Den andra modellen Kvifte (2008) presenterar kan vi koppla till de digitala pianoinstrumenten där man separerar det mekaniska och utövaren för att förstå dessa separat. Vi anser att ett separat moment i digital instrumentkännedom är till exempel hur du tar fram ett visst ljud på synthen med hjälp av mjukvara eller hårdvara.

6.5 Implikationer och rekommendationer för pianopedagoger

Integrering av musik och från populär musik, spel, serier och filmer kopplat till rätt typ av instrumentkännedom kan göra att elever vill fortsätta spela piano. Vi kan därmed bredda vad pianolektioner innebär och nå ut till fler. Elevens vilja och mål med pianot är viktigt att ta hänsyn till som pianolärare.

På kulturskola bör pianoläraren ha pedagogisk kompetens att introducera både digital- och akustisk instrumentkännedom för eleverna. Pianolärare på gymnasiet bör föra en dialog om elevers val av genre kopplat till akustisk/digital instrumentkännedom. Musikhögskolorna behöver se över sin utbildningsstruktur och anställda så att det erbjuds mer och bredare kunskap i digital instrumentkännedom för pianostudenter.

På en mer avancerad nivå tycker vi att pianolärare ska vara ödmjuka som informant 3. Det kan vara så att pianoelever behöver byta till en pianolärare med mer kompetens inom den typen av instrumentkännedom pianoeleven vill ha.

Vi vill slutligen inspirera pianolärare att använda instrumenten på det sättet som eleverna vill och har behov av. Som framtida pianolärare behöver vi vara nyfikna på ny teknik och

den fortsatta utvecklingen av vårt instrument. Det gör vi genom att samarbeta och ta vara på kollegiala samarbeten mellan och inom olika genrer med olika spetskompetenser. Tillsammans kan vi öka utbudet och möta den efterfrågan elever och studenter söker i piano.

7 Vidare forskning

Här tar vi upp vidare forskning som vi har på olika sätt haft svårt att koppla till det huvudmål vi hade med undersökningen och studien. Omfattningen på studien blev relativt omfattande och vi var tvungna under resan gång att avgränsa studien vilket gjorde att vi inte kunde följa upp allt vi fick från informanterna. Anledningen till att vi inte begränsade och avgränsade resultatkapitlet mer var för att vi såg ett värde i narrativet och friheten av informanterna. Vi vill därför inspirera andra att forska mer på faktorer inom instrumentkännedom. Anledningen till 7.1 är att vi såg ett värde i att förstå styrdokumentet i bakgrunden men valde ändå att inte följa upp det med någon informant i resultat kring det.

7.1 Vad lärs ut i pianoinstrumentkännedom i musikämnet på grundskolan?

I ämnet musik på grundskolan är det första gången många elever kommer i kontakt med instrumentet piano. Vilken bild får ungdomar av pianot om det till exempel inte finns något akustiskt piano på skolan eller i musiksalen? Vilken av digital och akustisk instrumentkännedom får elever kunskap om i grundskolan och hur påverkar det elevens syn på instrumentet?

Hur påverkar Skolverkets indelning av pianot i tangentinstrumentet, får eleverna kunskap i att piano handlar mer om att trycka ner en tangent? Har musklärare kunskap och möjlighet att undervisa i instrumentkännedom i piano? Där tror vi att det finns mycket att forska vidare på och undersöka. En del av syftet var att öka kunskapen om instrumentkännedom även för musklärare men på grund av avgränsningar kunde vi inte intervjua någon grundskolelärare i ämnet musik.

7.2 Personligt uttryck

En forskningsväg att ta vidare från detta arbete skulle kunna vara att undersöka ifall instrumentkännedomen har någon påverkan på elevernas personliga uttryck. I

betygskriterierna i gymnasiet står det om att eleverna ska uttrycka ett konstnärligt och ett personligt uttryck. Vi upplever att dessa uttryck är diffusa och beskrivs inte så noggrant i betygskriterierna. Vår insyn på gymnasieskolor har varit väldigt oklar på hur lärarna arbetar med att eleverna ska hitta sitt personliga uttryck i sitt spel. För att eleverna ska hitta ett personligt uttryck i deras spel tror vi att de behöver få verktyg i hur instrumenten fungerar och i vilket syfte vi har olika instrument och sound. Vi skulle vilja undersöka ifall en musikers sound är viktigt för det personliga och konstnärliga uttrycket.

7.3 Läsförståelse och noter

Det är svårt att veta om den minskade intresset för notläsning har att göra med ”snabba kickar” från sociala medier och därmed minskat tålamod eller andra orsaker. Talar det för att elever kommer välja digital pianoinstrumentkännedom i framtiden, är noter lika viktigt när du spelar synth? Enligt en ny rapport från Lärarstiftelsen som Torbjörn Tenfält refererar till så sjunker läsförståelsen bland landets elever (2023). Där skillnaderna ökar mellan elever från resurssvaga och resursstarka hem ökar. Vad har det för påverkan på vilket val du gör av genrer och instrument, din förmåga att läsa noter? Finns det en koppling med att synth-användare vill vara mer fria och gehörsbaserade? Betyder det att den digitala instrumentkännedomen i piano blir viktigare och viktigare för pianolärare att hantera när läsförståelse och notläsningsförmåga sjunker hos elever?

7.4 Pianolärares ålder kopplat till digital instrumentkännedom

En aspekt som vi tycker vi kan utläsa från våra informanter är att åldern har en relevans hos pianoläraren. Informant 1 är betydligt yngre än informant 2 och 3. Kan det här vara ett mönster med digital kompetens generellt. Vi hade svårt att dra den här som en huvudsaklig slutsats men vi tror att äldre pianolärare har sämre koll på digitala instrumentkännedom än yngre pianolärare. Det här skulle behöva undersökas med kvantitativ enkät.

7.5 Direkta elevperspektiv på instrumentkännedom

Vad påverkar elevers val av att börja spela piano och fortsätta spela piano. Vad är det eleverna vill ha för undervisning? Kan det studeras närmare utan att sätta in elever i olika fack vad som påverkar en mer lust till akustisk/digital instrumentkännedom? Har det och göra med vilket genus eleven har. Finns det olika personlighetstyper som trivs bäst med det ena eller andra. Behöver du vara mer självständig, självgående, initiativtagande för att lyckas inom den digitala instrumentkännedom? Andra erfarenheter i livet som påverkar ditt val? Finns det olika typer av positiva/negativa gruppsytryck kopplat till genrer, instrumentval – är det nåt som är 'coolare' än det andra?

Referenser

Andreasson Musik. (2019). *Råd och tips till dig som vill köpa en synt eller keyboard.*

<https://andreassonmusik.se/tips-synt-keyboard>

Apple. (u.å.). Attack, decay, sustain, and release, <https://support.apple.com/sv-se/guide/logicpro/lgsife419620/mac>

Bergman, Å. (2009). *Växa upp med musik: ungdomars musikanvändande i skolan och på fritiden.* Diss. Göteborgs universitet, 2009.

Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder.* (uppl. 3) Malmö: Liber.

Cembalo. (u.å.). I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-03-29, från <https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/cembalo>

Cittra. (u.å.). I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-04-07, från <https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/cittra>

Clavichord. (u.å.). I *Britannica*. Hämtad 2024-03-30, från <https://www.britannica.com/art/clavichord>

Christoffersen, L., & Johannessen, A. (2015). *Forskningsmetoder för lärarstudenter.* Studentlitteratur.

Elorgel (u.å.). I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-04-08, från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/elorgel>

Ely, M. (1993). *Kvalitativ forskningsmetodik i praktiken: cirklar inom cirklar*. Studentlitteratur.

Ericsson, C. & Lindgren, M. (red.) (2011). *Perspektiv på populärmusik och skola*. (1. uppl.) Studentlitteratur.

Finamore, E. 2018. A Tribute to the the synth: how synthesizers revolutionized modern music. *BBC*.

<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3ryZCdIXtpkNG3yRl3Y7pnh/a-tribute-to-the-synth-how-synthesizers-revolutionised-modern-music>

Gammals, S. (2016). "Folkets musikskola: Hur ser flygelns historia ut?". *Yleisradio Oy*.
<https://svenska.yle.fi/a/7-1128126>

Hackbräde. I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-03-29, från <http://www-nese.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/hackbrade>

Hammarklaver. I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-03-30, från <http://www-nese.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/hammarklaver>

Hawley, R. 2019. How Composer John Cage Transformed the Piano – With the Help of Some Household Objects. *Smithsonian Magazine*.

<https://www.smithsonianmag.com/innovation/how-composer-john-cage-transformed-piano-with-help-some-household-objects-180973206/>

Johansson, A. (2005). *Narrativ teori och metod: med livsberättelsen i fokus*. Studentlitteratur.

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

Klaverinstrument. (u.å.). I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-03-26, från <http://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/klaverinstrument>

Kvale, S. & Brinkmann, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Studentlitteratur.

Kvifte, T. (2008). What is a musical instrument?. *Svensk tidskrift för musikkforskning*. (2008(90), s. 45-56)

Kännedom. (u.å.). I Synonymer.se. Hämtad 2024-04-06, från <https://www.synonymer.se/sv-syn/k%C3%A4nndom>

Larsson, C. (2019). *Synthesizers historia*. Mediaverkstan. <https://www.mediaverkstan.nu/ovrigt/synthesizers-historia/>

Märner, A., & Örtegren, H. (2003). *En kulturskola för alla - estetiska ämnen och läroprocesser i ett mediespecifikt och medieneutralt perspektiv*. Hämtad från <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:umu:diva-13648>

Monokord. (u.å.). I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-04-07, från <https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/monokord>

Musikinstrument. (u.å.). I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-03-26, från <https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/enkel/musikinstrument>

Musikhögskolan i Malmö. (u.å.). *Musiklärarutbildningar*. Hämtad 2024-04-25, från <https://www.mhm.lu.se/musiklararutbildningar>

Native Instruments. (2023). ADSR explained: How to control synth envelopes in your music, <https://blog.native-instruments.com/adsr-explained/>

Piano. (u.å.). I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-03-26, från <https://www-nese.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/piano>

Pianoguiden. (2021). *Skillnaden mellan piano, keyboard och synth*. <https://www.pianoguiden.se/skillnad-piano-keyboard-synth/>

Psalterium. (u.å.). I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-04-07, från <https://www-nese.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/psalterium>

Roland. (2015). *The A-to-Z of Synthesizer Terms*. <https://rolandcorp.com.au/blog/a-to-z-synthesizer#SGWaveform>

Sarauz, D. (2018). Where did synthesizers in music come from? *Medium*. <https://medium.com/@domenyka/where-did-synthesizers-in-music-come-from-2291081ddbe2#:~:text=The%20integration%20of%20the%20synthesizer,mainstream%20music%20in%20the%2080's>.

Skolverket. (2010). Ämne – Musik. <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](https://www.skolverket.se/undervisning/grundskolan/loroplan-och-kursplaner-for-grundskolan/loroplan-lgr22-for-grundskolan-samt-for-forskoleklassen-och-fritidshemmet?url=907561864%2Fcompulsorycw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DMUS%26version%3D4%26tos%3Dgy&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa92a3)

Skolverket (2022). Kursplanen i musik – Grundskola

<https://www.skolverket.se/undervisning/grundskolan/loroplan-och-kursplaner-for-grundskolan/loroplan-lgr22-for-grundskolan-samt-for-forskoleklassen-och-fritidshemmet?url=907561864%2Fcompulsorycw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DGRGRMUS01%26tos%3Dgr&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa219f>

Svensson, P. G. och Starrin, P. G. (1996). *Kvalitativa studier i teori och praktik*. Studentlitteratur AB.

Synthesia. (u.å.). Hämtad 2024-03-25, från <https://synthesiagame.com/About>

Synthesizer (u.å.). I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2024-04-08, från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/synthesizer>

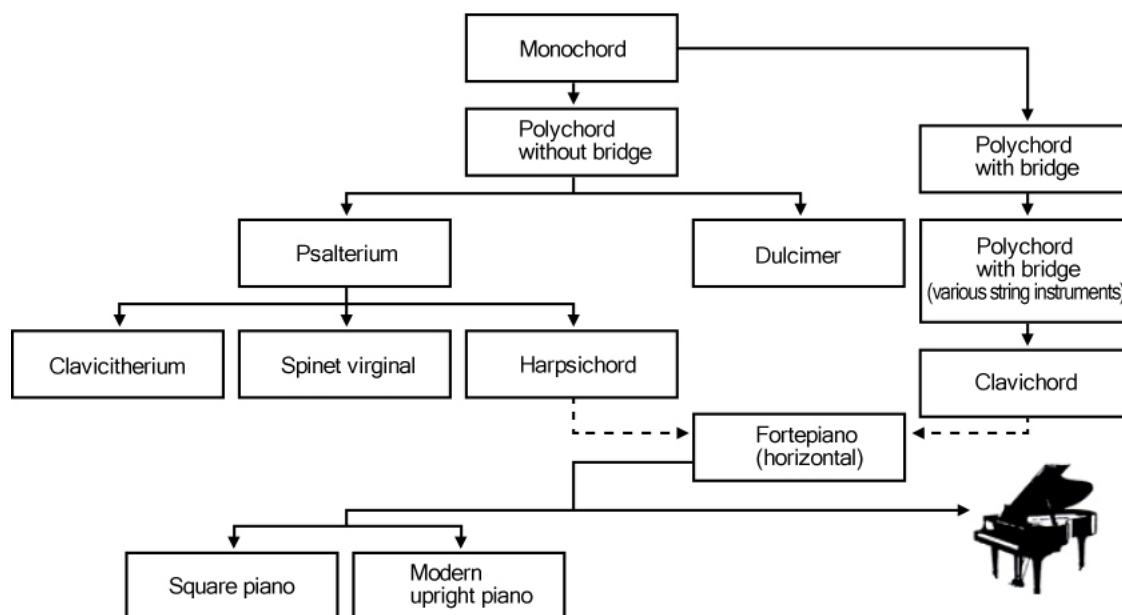
Torbjörn Tenfält. (2023). Ny rapport: Läsningen minskar drastiskt ju äldre eleverna blir. *Vi lärare*. <https://www.vilarare.se/grundskollaren/lasning/ny-rapport-lasningen-minskar-drastiskt-ju-aldre-eleverna-blir/>.

Vetenskapsrådet (2017). *God forskningssed* [Elektronisk resurs]. (Reviderad utgåva). Vetenskapsrådet.

Yamaha. (2021). "What's the difference between a digital keyboard and a digital piano?". <https://hub.yamaha.com/pianos/p-digital/whats-the-difference-between-a-digital-keyboard-and-a-digital-piano/#:~:text=Digital%20pianos%2C%20as%20their%20name,look%20of%20an%20acoustic%20piano.>

Bilagor

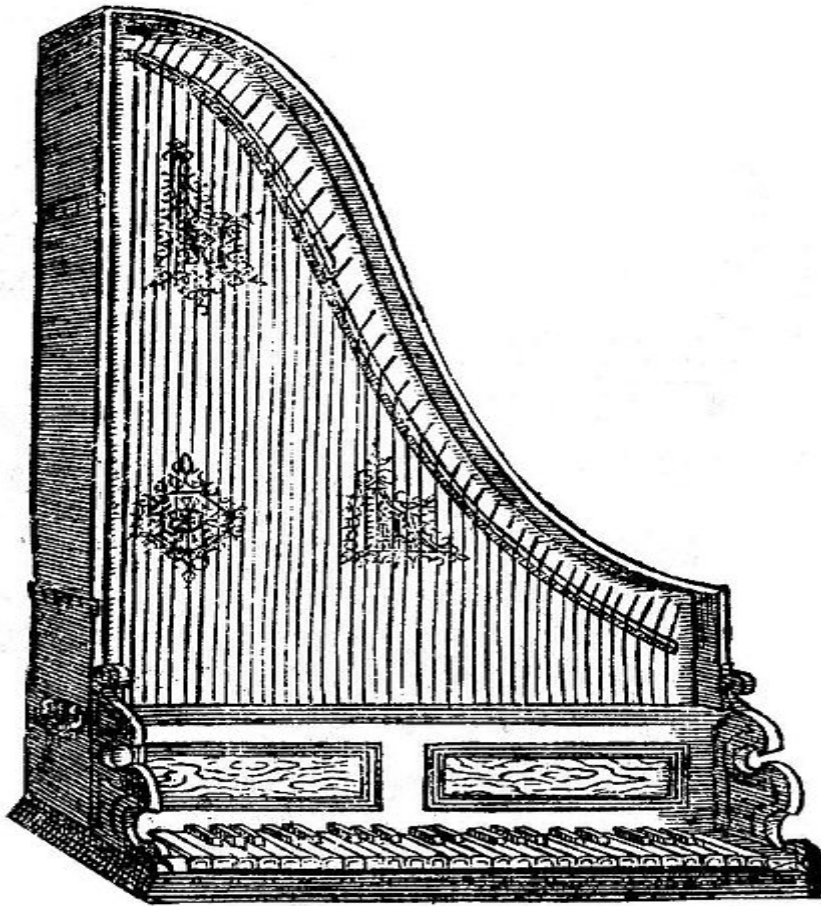
Bilaga 1



Vissa källor som NE anser att *dulcimer*, hackbrädet hade betydelse för fortepianot (hammarklaveret) även om Yamahas kartläggning inte har med en pil däremellan.

https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/piano/structure/

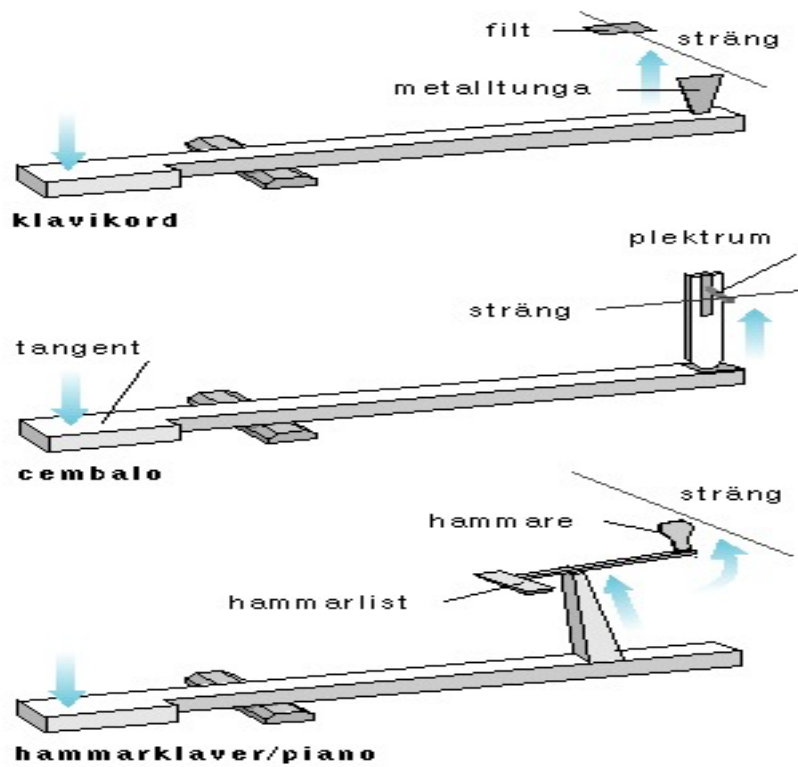
Bilaga 2



Klavicyterium

<https://en.wikipedia.org/wiki/Clavicytherium>

Bilaga 3

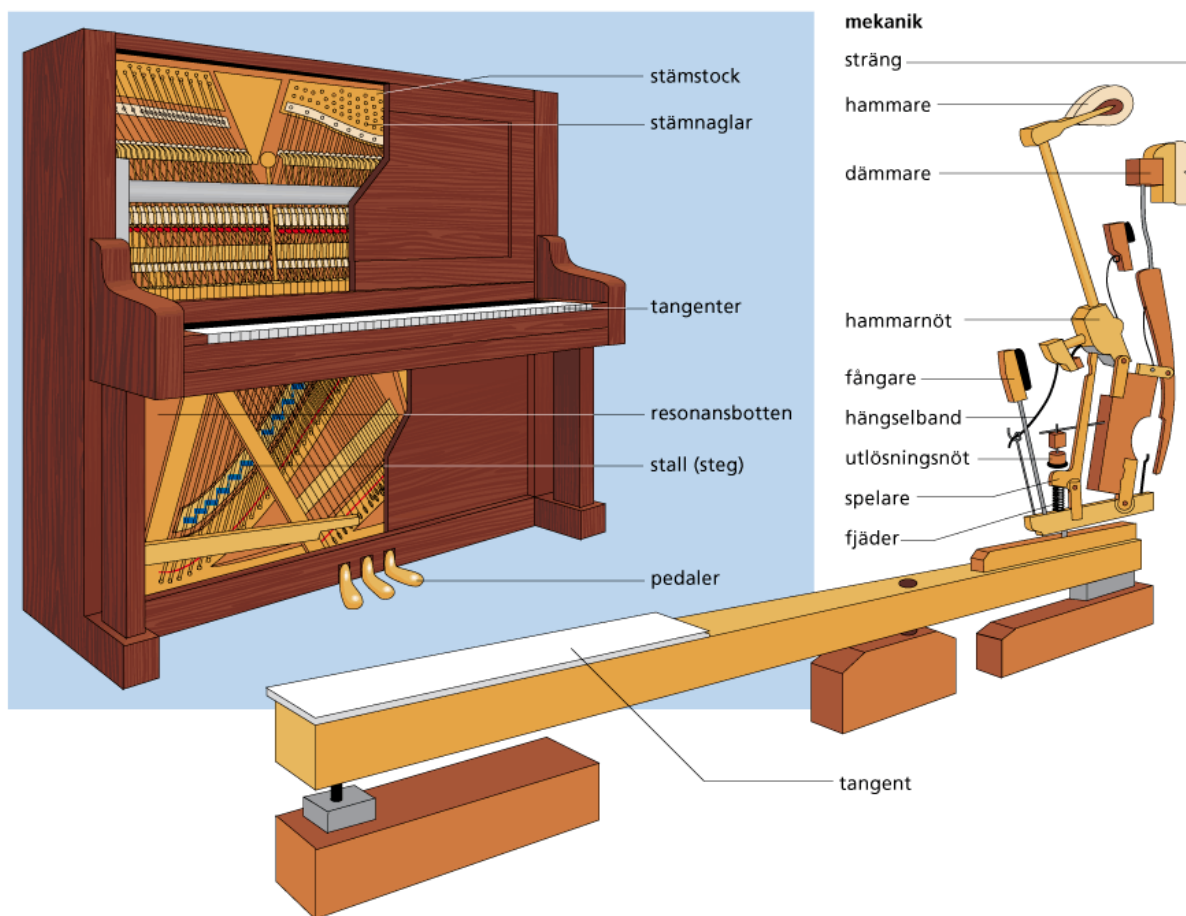


En förenklad bild av konstruktionen för klavikord, cembalo och hammarklaveret/pianot.

<https://www-ne->

[se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/1%C3%A5ng/klaverinstrument](https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/1%C3%A5ng/klaverinstrument)

Bilaga 4



Nationalencyklopedins bildtext:

Piano med mekanik. Då man trycker ned tangenten stöter spelaren uppåt mot hammarnöten och får hammaren att röra sig mot strängen. Samtidigt lyfts dämmaren från strängen. Då spelarens bakre del trycks mot utlösningnöten förs spelaren åt vänster, loss från hammarnöten, så att hammaren kan studsas tillbaka tills den hejdas av fångaren.

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/piano>

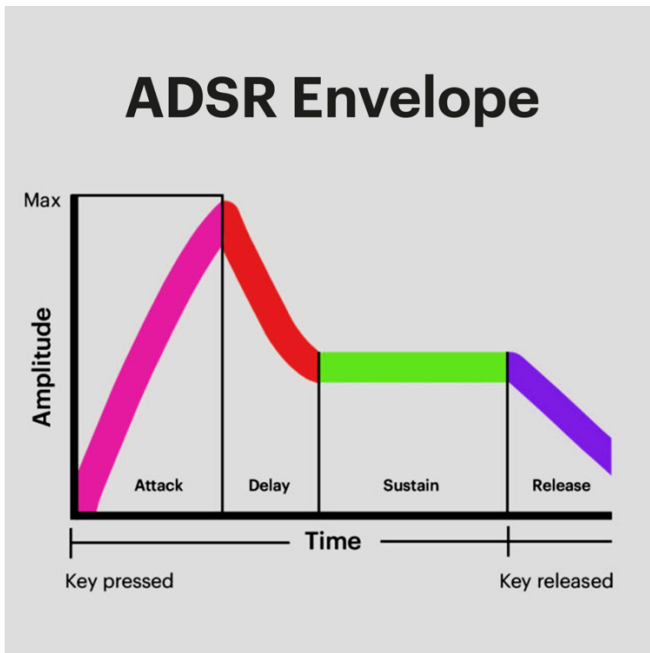
Bilaga 5



John Cage preparerar en flygel

<https://www.smithsonianmag.com/innovation/how-composer-john-cage-transformed-piano-with-help-some-household-objects-180973206/>

Bilaga 6



ADSR Envelope (synthfunktioner)

<https://blog.native-instruments.com/adsr-explained/>

Bilaga 7



Buchla

Första synthen

<https://www.mediaverkstan.nu/ovrigt/synthesizersns-historia/>

Bilaga 8



Moog

Första modulära synthesizers till försäljning år 1964

<https://www.mediaverkstan.nu/ovrigt/synthesizersns-historia/>

Bilaga 9



MiniMoog

En kompaktare synth som blev lättare att hantera

<https://www.mediaverkstan.nu/ovrigt/syntheziserns-historia/>

Bilaga 10



Prophet 5

Prophet 5 lanserades 1977 och var det första polyfoniska synthen.

<https://www.mediaverkstan.nu/ovrigt/syntheziserns-historia/>

Bilaga 11

Samtyckesblankett:

Denna intervju ligger till grund för vårt examensarbete (15hp) på musiklärarutbildningen i årskurs 5 på Musikhögskolan i Malmö. Arbetet genomförs av Martin Larsson och Jonathan Sjöberg.

Syftet med denna studie är att ta reda på hur pianolärare arbetar med instrumentkännedom i sin undervisning. Vi är också nyfikna om narrativet kan ha någon påverkan på inställningen till instrumentkännedom.

Enligt Vetenskapsrådets forskningsetiska principer så kommer dessa principer att gälla:

- Denna intervju kommer att spelas in men inspelningar kommer förstöras när denna studie är examinerad. Inspelningen kommer inte visas för någon annan än oss som skriver examensarbetet.

- Du som deltar i studien kommer att benämnas som informant och är därför helt anonym i själva studien, där citat och referat från dig i texten inte kommer kunna härledas till dig. Medverkan baseras på ditt samtycke och detta samtycke kan när som helst återkallas. Du har möjlighet att avbryta din medverkan när som helst, utan några negativa konsekvenser.
- Vi som utför studien har sekretess och era uppgifter är sekretessbelagda och vi har tystnadsplikt om era uppgifter.
- Ni kan läsa mer om det här på sida 40-41 i <https://www.vr.se/analys/rapporter/vara-rapporter/2017-08-29-god-forskningssed.html>

Om du samtycker:

Informantens underskrift

Namnförtydligande

Datum

Bilaga 12

Exempel på ”regnande pianotangenter”

<https://www.youtube.com/watch?v=8wBGHR7Lza4>