



## **Musikalisk Helhet**

*En multimodal studie om hur en pianopedagog  
kommunicerar frågor om interpretation, teknik och  
ergonomi i sin undervisning*

Examensarbete  
Musikpedagogikexamen  
Vårterminen 2016  
15 hp  
Anna Ericsson  
Handledare: Annika Falthin

# Sammanfattning

Syftet med denna undersökning var att genom den multimodala och socialsemiotiska teorin synliggöra hur en strategiskt utvald pianopedagog arbetar med och kommunicerar kring pianoteknik, interpretation och ergonomiska aspekter i undervisningen. För att undersöka detta genomfördes en observation av en pianolektion, efterföljande intervju samt stimulated recall. I analysen av detta material använde jag begrepp från multimodal och socialsemiotisk teori för att på så vis kunna lyfta fram vilka resurser och tecken pedagogen använder i sin kommunikation med sin student.

Resultaten visar på att pianopedagogen använder sig av verbal kommunikation i form av liknelser och metaforer snarare än konkreta instruktioner och musikteoretiska begrepp för att förklara musikaliska grepp samt tekniska lösningar. Pedagogen använder kroppslig kommunikation i form av kroppskontakt, dirigering och andra rörelser. Studien visar på att pianopedagogen ger instruktioner i ensembler av tecken då hen exempelvis ger en verbal instruktion i form av en metafor samtidigt som hen visar vad hen menar med sitt kroppsspråk.

Sökord: Pianoundervisning, Interpretation, Pianoteknik, Ergonomi

# Innehållsförteckning

<b>1 INLEDNING.....</b>	<b>1</b>
1.1 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR.....	2
<b>2 BAKGRUND.....</b>	<b>2</b>
2.1 ENSKILD INSTRUMENTALUNDERVISNING.....	2
2.2 ERGONOMI.....	3
2.3 MUSIKERERGONOMI.....	4
2.4 ERGONOMI VID PIANOT .....	5
2.5 PIANOTEKNIK.....	6
2.6 INTERPRETATION I PIANOSPEL.....	6
2.7 METAFORER OCH GESTER I MUSIKUNDERVISNING.....	7
<b>3 TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER.....</b>	<b>8</b>
3.1 MULTIMODALITET OCH SOCIALSEMIOTIK.....	8
3.2 BEGREPP.....	9
<b>4 METOD.....</b>	<b>10</b>
4.1 VAL AV METOD.....	10
4.1.1 <i>Observation</i> .....	10
4.1.2 <i>Intervju och stimulated recall</i> .....	10
4.2 URVAL.....	11
4.3 PRESENTATION AV INFORMANTEN.....	11
4.4 OBSERVATION - PLANERING OCH GENOMFÖRANDE.....	11
4.5 BEARBETNING AV DATA OCH ANALYS.....	12
4.6 BEGREPP FÖR TOLKNING OCH ANALYS.....	12
4.7 ETISKA ÖVERVÄGANDEN.....	13
<b>5 RESULTAT.....</b>	<b>14</b>
5.1 EN PIANOLEKTION.....	14
5.2 ANALYS AV LEKTION.....	15
5.2.1 <i>Lektionens inledning</i> .....	16
5.2.2 <i>Tolkning av stycket</i> .....	16
5.2.3 <i>Transparent spel</i> .....	16
5.2.4 <i>Slemhanden</i> .....	17
5.2.5 <i>Kroppens tyngd</i> .....	17
5.2.6 <i>Klangkontroll</i> .....	18
5.2.7 <i>Kommunikationsproblematisering</i> .....	18
5.3 INTERVJU .....	19
5.4 STIMULATED RECALL.....	20
5.4.1 <i>Axlar som åker upp</i> .....	20
5.4.2 <i>Transparent spel</i> .....	21
5.4.3 <i>Legato-spel</i> .....	22
5.4.4 <i>Spela genom varje ton</i> .....	23
5.4.5 <i>Klang</i> .....	23
5.4.6 <i>Kommunikationsproblematisering</i> .....	23
5.5 SYNTES.....	24

5.5.1	<i>Interpretation</i> .....	24
5.5.2	<i>Teknik</i> .....	25
5.5.3	<i>Helhet</i> .....	25
<b>6</b>	<b>DISKUSSION</b> .....	<b>26</b>
6.1	RESULTATDISKUSSION.....	26
6.1.1	<i>Lektionens design</i> .....	26
6.1.2	<i>Mästarlära?</i> .....	26
6.1.3	<i>Metaforer och gestik som hjälp i pianotekniken</i> .....	26
6.1.4	<i>Styrning av interpretation</i> .....	27
6.1.5	<i>Ergonomi</i> .....	28
6.2	SLUTSATSER .....	29
6.3	METODDISKUSSION.....	30
6.3.1	<i>Analys ur ett Multimodalt perspektiv</i> .....	31
6.4	VIDARE FORSKNING.....	31
	<b>LITTERATURLISTA</b> .....	<b>I</b>

## 1 Inledning

I följande uppsats undersöks en strategiskt utvald pianolärares arbete med en av dennes elever. Fokus ligger på att synliggöra hur läraren kommunicerar frågor om teknik, interpretation och ergonomi med verbal och kroppslig kommunikation. För att synliggöra kommunikationen har jag valt att utgå från det socialsemiotiska och multimodala perspektivet, från vilka jag valt de begrepp som ligger till grund för min analys.

Jag spelar själv klassiskt piano och har länge intresserat mig för hur man som pianist och pianopedagog kan arbeta helhetsmässigt med interpretation, teknik och ergonomi. Den pianolärare jag valt att undersöka har jag själv varit elev till under min studietid. Pianoläraren fick mig att i de stycken jag arbetade med på hans lektioner förstå den musikaliska helheten och mitt musicerande kändes enkelt och okomplicerat efter en lektion med denna pianolärare. Kroppen kändes fri och lätt och efter dessa lektioner kunde jag klara de tekniska problem som varit svåra sedan tidigare. Jag märkte under min utbildningstid för denne lärare att många med mig uppmärksammade detta hos hen, pianister såväl som andra instrumentalister och sångare. Trots detta kan jag självklart inte veta om mina positiva erfarenheter av denne lärares arbetssätt överensstämmer med andras uppfattningar.

Pianoläraren har ett enligt mig ovanligt sätt att undervisa på då hen integrerar teknik, ergonomi och interpretation i musiken på ett sätt som för mig har lett till att förstå de pianostycken jag arbetat med på ett större plan. Min teori är att hen lyckas skapa ett tryggt och tillåtande klimat i undervisningsrummet och att hen aldrig ger sig vad gäller både kroppens och lyssnandets delaktighet i spelet.

Då detta arbetssätt är något jag vill förstå mer och förhoppningsvis kunna ha användning för i min egen roll som pedagog vill jag på ett djupare plan undersöka hur denna lärare arbetar och kommunicerar kring frågor om teknik, ergonomi och interpretation i sin undervisning. En vidare förhoppning är att studien kan vara till nytta för pianopedagoger i stort. Inom klassiskt piano finns en uppsjö med ”handböcker” om hur man bör förhålla sig till pianospel. Dessa böcker är ofta skrivna av mer eller mindre kända pianister och de lutar sig till stor del mot deras egna erfarenheter av yrket. Dessa böcker är otroligt inspirerande men det blir svårt att komma ifrån att de förhåller sig till en persons erfarenheter och tankar utan någon annan persons granskande blick. Med denna studie vill jag genom att använda teori om multimodalitet (Kress, 2010) på ett så objektivt sätt som möjligt synliggöra vad som faktiskt sker i rummet och hur läraren arbetar med utvalda musikaliska frågor. Kanske att detta kan skapa en välbehövlig distans mellan pedagogens arbetssätt och läsaren.

### **1.1 Syfte och frågeställningar**

Studiens syfte är att skapa kunskap om hur en strategiskt utvald pianopedagog undervisar och hur multimodala aspekter kommer till uttryck hos pedagogen under interaktion med en elev. Studiens fokus ligger på hur läraren kommunicerar och arbetar med interpretation, pianoteknik och ergonomi.

För att kunna undersöka detta har jag valt begrepp från det socialsemiotiska och multimodala perspektivet för att kunna synliggöra den kommunikation som sker på detaljnivå.

## 2 Bakgrund

I detta kapitel ges en bakgrund samt förklaring till begreppet ergonomi och musikerergonomi. Vidare skriver jag om interpretation och pianoteknik där jag tar upp litteratur som behandlar dessa ämnen. I kapitlets början ges även en bakgrund till den enskilda instrumentalundervisningen.

### 2.1 Enskild instrumentalundervisning

I högre musikutbildning är enskild instrumentalundervisning den vanligaste undervisningsformen. Instrumentallärare på dessa institutioner är ofta etablerade musiker och artister, vilket innebär att elever söker sig till en speciell skola för att få undervisning från en specifik lärare. Per-Henrik Holgersson (2011) har i sin avhandling "Musikalisk kunskapsutveckling i högre musikutbildning" undersökt hur musikerstudenter förhåller sig till kunskap som distribueras vid enskild instrumentalundervisning inom högre musikutbildning. Enskild musikundervisning har en lång historia och kan även kallas mästarlära. I århundraden har unga musiker sökt sig till en mästare för att lära sig sitt hantverk. Denna tradition lever kvar än idag, och trots gruppundervisningens framfart de senaste åren värderas denna undervisningsform högt hos många studenter på musikhögskolor. Vid sidan av denna positiva syn på mästarlära finns mycket kritik mot undervisningsformen. Holgersson (2011) menar att studenter kan hamna i beroendeställning till sin lärare, vilket kan göra dem osjälvständiga. Mästarlära är komplext på många sätt, eftersom det handlar om vilken relation som uppstår mellan lärare och elev. I vissa fall fungerar inte personkemin, vilket kan leda till en destruktiv lärandemiljö för studenten. Även Kempe & West (2010) håller sig kritiska till enskild undervisning. Maktfördelningen kan göra att relationen mellan lärare och elev blir snedfördelad ifall läraren tar all plats och tolkar det eleven spelar, medan eleven är tyst. I enskild undervisning kan kommunikationen komma att bli ett känsligt moment, vilket kan fördröja eller i värsta fall förstöra elevens lärande (Kempe & West, 2010).

I en enkätundersökning gjord av Mills (2002), frågades 182 studenter på musikhögskolor om vad de uppfattar som god undervisning. Resultaten visade att eleverna var nöjda med sin undervisning då de utvecklat sin spelteknik, övningsfärdigheter samt musikaliskt uttryck. Andra viktiga aspekter som togs upp var ifall läraren var inspirerande och om de visade intresse för elevens musikaliska och personliga utveckling. Konstruktiv kritik, regelbundna lektioner och god planering togs också upp som viktigt för en bra lärare. En efterföljande studie gjordes med ett antal instrumentallärare då de fick svara på vad de tyckte var kännetecknande för god undervisning på högskolenivå. De övergripande svaren blev då att vara kunnig, ha tekniskt fokus, stor repertoarkännedom, utveckling av personligt spel hos eleven samt ett positivt förhållningssätt (Mills & Smith, 2003 i Holgersson, 2011 )

I den undersökning gjord av Holgersson (2011) observerades hur studenter förhåller sig till kunskap som distribueras via enskild instrumentalundervisning. I undersökningen kommer Holgersson (2011) fram till tre förhållningssätt bland

studenterna. *Reflekterande navigering* innebär att studenten försöker hitta nya vägar i dennes musikaliska kunskapsutveckling. Här respekterar läraren elevens egna idéer och de har en gemensam dialog kring musiken. *Anpassning* handlar snarare om att eleven anpassar sig till det som läraren säger och gör. "Det kan beskrivas som att studenterna erbjuds att "låna" kulturella verktyg av sina lärare för sina framföranden" (Holgersson, 2011, s. 149). *Indifferens* är det sista förhållningssättet som Holgersson tar upp. Där handlar det om en överlappning mellan *anpassning* och *reflekterande navigering*. Förhållningssättet kan förklaras som att studenten håller på att införliva vissa musikaliska verktyg och då lägger all sin koncentration på detta, vilket gör att denne väljer bort att lära sig andra verktyg.

Studien syftar till att synliggöra hur en strategiskt utvald pianolärare arbetar och kommunicerar frågor om interpretation, ergonomi och teknik. Därför kommer jag vidare ge en bakgrund till dessa tre ämnen och även en bakgrund kring metaforer och liknelsers betydelse i musikundervisning. I delen som behandlar ergonomi har jag valt att dela upp detta ämne i en kortfattad beskrivning av begreppet, musikerergonomi och ergonomi vid pianot.

### 2.2 Ergonomi

Ordet ergonomi kommer från grekiskans *ergon*, vilket betyder verk och *nomos* som betyder lag. I Nationalencyklopedin förklaras begreppet som "läran om människan i arbete; samspelet mellan människan och arbetsredskapen" (nationalencyklopedin, 2016). Ergonomi är ett tvärvetenskapligt forsknings- och tillämpningsområde, som i ett helhetsperspektiv behandlar samspelet människa-teknik-organisation, där syftet är att optimera hälsa och välbefinnande. Ergonomi handlar om anpassning mellan människor, saker de gör, föremål de använder och den omgivning de exempelvis arbetar i. Om en bra anpassning har uppnåtts minskar belastningen på människorna (Ergonomisällskapet, 2016). Denna anpassning innefattar inte bara det fysiska utan även det psykiska. Det finns ett relativt nytt tänkande inom ergonomin, där människan står i centrum snarare än ett föremål. Den moderna ergonomin står även för ett socialt perspektiv, där man behandlar frågor som rör den psykosociala miljön menar Kaladjev (2010). Han lyfter fram en modell bestående av tre komponenter inom ergonomin som verkar tillsammans: miljö, operatör och artefakt, där artefakten oftast är en maskin eller ett verktyg.

### 2.3 Musikerergonomi

Om Kaladjevs modell överförs till musikerergonomi är operatören musikern, medan artefakten är instrumentet. Miljön, både den fysiska och psykosociala, avser omgivningen, där utövarens musikaktiviteter med respektive kognitiva processer äger rum (Kaladjev, 2000). Musikerergonomi behandlar främst den kroppsliga belastningen men även den psykologiska aspekten, så som stress och höga krav på sig själv. Som musiker blir dessa psykologiska aspekter påtagliga då man ofta står inför konsertsituationer och lektioner, vilka kan framkalla nervositet och stress (artist-musikerhälsan.se). Kaladjev menar att det finns ett behov av att införa musikerergonomi



som ämne i musikutbildning då han i sin undersökning sett ett flertal fall av människor med fysiska besvär av sitt spel. ”Instrumentala studier bör gå hand i hand med individens hela musikaliska utveckling och andra komponenter i hans eller hennes personlighetsutveckling” (Kaladjev, 2000, s. 283). Schenk (2000) menar att det är bättre att öka kroppsmedvetenheten både hos lärare och elever snarare än att pressa in flera färdigheter på fysiska hinder.

För att kunna vara en god förebild i en undervisning som främjar det bästa kroppstillståndet och den smidigaste tekniken måste underlättaren (läraren) själv vara klar över grundläggande ergonomiska principer, själv ha hittat ett fungerande ergonomiskt förhållande till sitt eget musciserande, samt förstå det specifika instrumentets ergonomiska problematik. (Schenk, 2000, s. 97)

Hur man blir behandlad i undervisningsrummet ligger till stor grund för elevers fortsatta utveckling (Schenk, 2000). Undervisningen bör bygga på självmotivation, entusiasm och förståelse snarare än undervisning präglad av tvång, motgångar och stress. Inom stressforskning har man kommit fram till att personer som har yrken med höga mentala krav i kombination med lite utrymme för egna beslut får en påfrestande arbetssituation (Karasek & Theorell i Kaladjev, 2000). Detta arbetssätt stämmer väl överens med musikers arbetsförhållanden. Kaladjev beskriver tre olika scenarion för en musikers egna individuella kontroll i sin övning. En relativ kontroll innebär att det inte finns någon påtaglig stressfaktor att ta hänsyn till, att man som musiker bestämmer själv hur mycket tid man vill lägga på sin övning. En begränsad egen kontroll förekommer i instuderingen av en konkret uppgift. Här tillkommer en press på musikern att inöva färdigheter på en bestämd tid, exempelvis inför en konsert eller lektion. Den sista situationen avser repetitionsarbete samt konsertframträdanden då det i sådana sammanhang begränsar musikernas fysiska variationsmöjligheter.

Det finns olika metoder för att uppnå en god ergonomi som musiker. Två av de mest kända metoderna är *Alexanderteknik* och *Feldenkraismetoden*. De är dock inte metoder som enbart syftar till musiker. Alexanderteknikens huvudpremiss är att människan i allmänhet har omedvetna vanor, både i kropp och tanke. De här vanorna tar man med sig i vardagen och märks oftast inte förrän de utvecklas till smärta. I alexanderteknik lär vi oss sluta med det överflödiga, destruktiva och onödiga. Detta kallas i alexandertekniken för att "vara ur vägen". Genom att förändra sina tankegångar och attityder kan man få hållning och rörelsemönster att förändras. En lektion i alexanderteknik består av att läraren och eleven genom samtal upptäcker vanemässiga reaktioner. Man arbetar med grundläggande rörelser, som exempelvis att sitta, stå eller böja sig ([alexanderteknik.se](http://alexanderteknik.se)). Feldenkraismetoden är inspirerad av judo och andra österländska kampsporter. Denna metod kommer från kunskaper i anatomi, neurologi och ingående studier av människans utvecklingsfaser. Metoden går ut på att lägga uppmärksamheten på hur en rörelse sker, inte bara att den sker, likt ett barn som lär sig hur hen ska gå. Barnet lär sig detta utan att någon förklarar exakt hur man gör, man lär sig snarare genom den egna känslan för hur det ska kännas. Feldenkraismetoden menar

att med ökad medvetenhet kan spända muskler slappna av och kroppen kan då räta upp sig utan ansträngning ([feldenkraismetoden.org](http://feldenkraismetoden.org)).

## 2.4 Ergonomi vid pianot

På hemsidan Artist-musikerhälsan.se finns en beskrivning av hur man spelar piano på ett ergonomiskt hållbart sätt. Målet enligt denna beskrivning är att använda minsta möjliga ansträngning i sitt spel. På hemsidan beskrivs vikten av att ha en stabil kroppstyngd. Kroppens tyngd förskjuts exempelvis från den högra sittknölen till den vänstra när man spelar i basregistret på pianot och tvärt om när man spelar i diskanten. En konkret övning på hemsidan Artist- och Musikerhälsan är att träna kontakten, stabiliteten och tyngdöverföringen till fingrarna på tangenten genom att "stå" på fingerblomman och långsamt dra fingret mot sig. Enligt hemsidan bör handlederna vara elastiska i pianospelet, om en låsning sker i handleden kan det leda till spänning i underarmsmusklerna. Enligt Mark (2003) tror många pianister att smärta i kroppen av att spela piano handlar om att de spelat för mycket, snarare än att de övat på ett inkorrekt sätt. På så sätt kan man få för sig att det handlar om att vila bort smärtan istället för att hitta ett hållbart sätt att spela. Angående axlarnas roll bör man låta dem vila då och då i spelet, denna vila kan bland annat uppnås genom ett djupt andetag (Sándor, 1981). Vidare om axlarna beskriver Sándor att axlarnas funktion är att hålla uppe armarna. Axlarna bär, guidar och kontrollerar armens vikt.

Människokroppen består av en komplex samling muskler där en del av musklerna är svagare än andra. Enligt Sándor (1981) handlar det om att man ska sträva efter att aktivera de större muskelgrupperna i spelet. Dock menar Sándor att vi inte får missta detta för att vara avslappnade i spelet. Ett avslappnat spel existerar inte eftersom det krävs en liten anspänning bara av att lyfta upp armen på klaviaturen. När en muskel arbetar drar den ihop sig och blir kortare och tjockare. Muskeln kan inte genom sig själv återgå till sin ursprungliga position utan behöver hjälp av antingen gravitationskraften eller av en så kallad antagonistmuskel, vilket är en muskel som arbetar emot den rörelse som sker. Antagonistmusklerna är viktiga för att vi ska kunna få en kontrollerad rörelse och kunna bromsa in rörelsen när vi har nått det läge vi vill nå (träninglära.se).

För att sammanfatta musikerergonomi med fokus på piano handlar det alltså om anpassning mellan operatör (eleven), artefakt (pianot) samt miljön vilket innefattar rummet och lärandesituationen. Dessa tre faktorer samverkar och skapar då en positiv eller negativ lärandesituation som i sin tur skapar god eller negativ ergonomi. Vidare presenteras litteratur som behandlar pianoteknik samt interpretation vid pianot.

## 2.5 Pianoteknik

Ordet *teknik* kommer från grekiskans ord *techne*, vilket betyder konst (Berman, 2000). Enligt denna definition skulle teknik kunna täcka in alla utmaningar en pianist stöter på, men oftast är begreppet förknippat med det som har att göra med fingerfärdighet och fingrarnas hastighet (Berman, 2000). Under många år har pianospel tolkats som att

pianister bör sträva efter att få så starka fingrar som möjligt (Mark, 2003). Eftersom man spelar piano med fingrarna blir det logiskt att tänka att det är fingrarna som behöver öva upp sin styrka. Detta tänkande har lett till oräkneliga teknikövningar, där vikten ligger på att öva just fingerspel (Mark, 2003). Men att enbart öva fingerspel är rent farligt enligt Mark (2003). Han menar att pianister inte är elitidrottare som behöver styrketräning, den naturliga styrka som redan finns i kroppen är tillräcklig. Pianister bör främst arbeta upp sin koordination (Sándor, 1981). En fara för pianister är att använda för extrema positioner så som extremt raka eller böjda fingrar, extremt hög eller låg handled eftersom detta i längden kan skapa fysiska problem (Sándor, 1981).

Sándor (1981) beskriver i sin bok "On playing Piano" pianospelets fem grundtekniker.

- Staccato
- Thrust (sv. stöt)
- Five-fingers, scales and arpeggios
- Free fall
- Rotation

Dessa olika tekniker ger enligt Sándor lösningar på de speltekniska problem man kan ställas inför som pianist. Sándor är dock tydlig med att utöver att behärska dessa grundtekniker måste det även finnas fantasi och talang för att bli en skicklig pianist. Enligt Berman (2000) pratar lärare ofta om tre olika grundtekniker, dessa är; oberoende välartikulerade fingrar, rotation och fall samt att använda kroppens vikt i spelet. Att avlasta hela armens vikt på fingrarna kan dock bli ett problem i längden då det kan leda till överansträngning i fingrarna (Sándor, 1981).

## 2.6 Interpretation i pianospel

Bland musikstudenter inom den klassiska genren är det vanligt att inte våga tolka själva utefter en notbild. (Hultberg, 2000) Trots att en elev spelat ett stycke, exempelvis från impressionismen, har eleven svårigheter att applicera detta spelsätt på nästa stycke denne ska lära sig i samma genre. Hultberg undersöker i sin avhandling hur pianostudenter på hög nivå tolkar musik. Hon delar in sättet de interpreterar i två olika ingångssätt. Det första är *återskapande*, vilket innebär att studenten interpreterar helt utefter det som står i själva notbilden. Här menar studenterna att de spelar enligt kompositören och håller sig korrekt till allt som står i noten. Det andra förhållningssättet som Hultberg kallar för *utforskande* innebär istället att studenten ser notbilden som en ram för stycket och utefter det lägger till egna tolkningar (Hultberg, 2000). Ett annat förhållningssätt är en kombination av både *återskapande* och *utforskande*. Då börjar eleven med ett *återskapande* tillvägagångssätt för att sedan mer och mer gå ifrån notbilden och på så sätt finna egna tolkningar.

Ett vanligt förekommande fenomen inom den klassiska musiken är att som student inte våga tolka musiken själv. Elever behöver bli bättre på att lära sig musikstycken utan

sin lärare för att hålla uppe motivation. Detta sätter också krav på läraren att inte låta eleven enbart lära sig musikalisk tolkning genom imitation (Hultberg, 2000)

I en undersökning gjord i Sverige fick pianoelever frågan varför de slutat spela piano. Det vanligaste svaret blev att de fick spela för mycket klassisk musik. Detta handlade egentligen inte om den klassiska musiken som sådan utan snarare om att barnen tidigt blev inskolade i en väldigt seriös pianoundervisning där fokus låg på notläsning istället för att låta barnen ha roligt med musiken. Lärare prioriterar ofta teknisk färdighet samt god notläsningsförmåga före att skapa musikalisk mening för elever (Hultberg, 2000).

## 2.7 Metaforer och gester i musikundervisning

Metafor betyder enligt Nationalencyklopedin (2016) ”ett sätt att uttrycka sig som innebär att man använder ett bildligt uttryck för att säga något”. Metaforer kan förklara det som i språk kan upplevas som abstrakt. Metaforens roll blir då att visa en gemensam bild, som förklarar utan att behöva förklaras (Carlander, 2008 i Larsson, 2009).

Larsson (2009) har i sin magisteruppsats undersökt sångelevers uppfattningar om användandet av metaforer i enskild sångundervisning. Slutsatserna i denna studie blev att metaforen måste vara förståelig, ibland kan metaforer vara väldigt personliga där en elev förstår precis vad läraren menar medan en annan elev inte alls förstår innebörden. Metaforerna behövde även upplevas som konkreta, framförallt när det handlar om musiktekniska förklaringar. Metaforer kan enligt Larsson (2009) skapa igenkänning, en aha-upplevelse och därigenom utveckla kunskap. ”Det metaforiska språket gör att logik och känsla integreras, och det är därför metaforen kan gynna kunskapsutvecklingen” (Larsson, 2009, sid. 65). Larsson (2009) menar att metaforer i många fall gynnar musikundervisningen och elevers förståelse för musikalisk gestaltning såväl som den tekniska utvecklingen. Dock menar hon att metaforer även kan bromsa utvecklingen om eleven inte förstår eller missuppfattar bilden. Lärare måste hitta ett sätt att variera undervisningen med både metaforiska instruktioner och konkreta instruktioner (Larsson, 2009).

I vårt dagliga tal och samtal med andra människor använder vi oss av gester som ett hjälpmedel för att göra oss förstådda. Gester används ibland samtidigt med det talade språket och ibland skiftar vi mellan tal och gestik (Kendon, 2004 i Falthin, 2015). McNeill (1992) delar in gester i olika kategorier. De benämns som *ikoniska*, *metaforiska*, *rytmiska* och *deiktiska* gester. Den *ikoniska* gesten visar på någon konkret bild av ett föremål eller en händelse. I musiksammanhang kan detta föremål vara ett instrument och en händelse kan vara att visa att något är fysiskt tungt. *Metaforiska* gester visar istället på något som är abstrakt som inte går att konkretisera. *Rytmiska* gester liknar de slag som används då man takter något. Den *deiktiska* gesten visar och pekar ut objekt och händelser (McNeill, 1992 i Sandberg Jurström, 2009).

### 3 Teoretiska utgångspunkter

Eftersom min studie handlar om att tolka hur en specifik lärare integrerar interpretation, teknik och ergonomi i sin undervisning behövde jag undersöka inte bara den verbala kommunikationen utan även andra kommunikativa tecken, såsom kroppsspråk och ansiktsuttryck. Den kommunikation som sker i undervisningsrummet är komplex då läraren använder olika sätt att förmedla kunskap. Det kan handla om kroppsliga, verbala samt materiella resurser, så som kroppskontakt, kroppsspråk, liknelser, förklaringar, förhållning till notbilden samt förhållandet till själva instrumentet. I och med dessa faktorer valde jag att använda begrepp från socialsemiotik och multimodalitet som utgångspunkt för att kunna analysera och förstå data, då denna teori ser till teckenskapande mellan människor (Kress, 2010). Centralt för studien är att visa om och i sådana fall hur musikalisk mening skapas med hjälp av semiotiska resurser och tecken från pianopedagogen till studenten.

Jag kommer i detta kapitel ge en kortfattad förklaring till vad Multimodalitet och Socialsemiotik innebär, för att sedan beskriva vilka resurser och begrepp jag valt att använda mig av i studien.

#### 3.1 Multimodalitet och socialsemiotik

Multimodalitet handlar om hur människor kommunicerar och förstår varandra och sin omvärld genom olika uttrycksformer. Det kan handla om tal, skrift, musik, dans och genom kombinationer av dessa kommunikationsformer. All kommunikation kan ses som multimodal då den innehåller olika resurser för att kommunicera och skapa mening (Kempe & West, 2010). Semiotik är läran om teckenbetydelse, alltså att tecken och teckensystem används i kommunikation för att skapa mening och betydelser (Sandberg Jurström 2009). I socialsemiotik är fokus på hur människan agerar och kommunicerar. Socialsemiotiken har bland annat sitt ursprung från sociolingvistisk tradition. Där handlar det om att människan genom språket skapar mening och betydelser. Grammatiken ska här förstås som en resurs, inte som regler. Bland andra Kress utvidgade denna teori till att inte enbart handla om språk utan om alla kommunikationsformer (Falthin, 2015). När man talar om socialsemiotisk multimodalitet handlar det alltså om hur meningsskapande sker på olika sätt, inte enbart genom språk (Kress, 2010).

#### 3.2 Begrepp

Kress (2010) skriver om *modes* som på svenska beskrivs som *teckensystem* (Falthin, 2015). Dessa teckensystem är socialt och kulturellt skapade *semiotiska resurser* som används för att skapa mening (Kress, 2010). En semiotisk resurs är det byggmaterial man använder när man skapar betydelser och texter. Semiotiska resurser är då verktyg som skapar mening och används i all form av kommunikation. Det är på många sätt likt uttryckssätt men med semiotiska resurser inkluderas även material, artefakter, fysiologiska eller akustiska resurser som skapar en uttrycksform (Falthin, 2015). Semiotiska resurser kan i musiksammanhang exempelvis vara en musikalisk gest från

en dirigent eller ett musikaliskt redskap som en stråke. Just dessa två exempel har en lång tradition i musikkommunikation och därmed förstår vi vad dessa resurser syftar till (Falthin, 2015). Med hjälp av dessa semiotiska resurser sker ett meningsskapande mellan människor.

*Meningsskapande* innebär att människan först tolkar tecken för att utefter det skapa mening. Meningsskapande är individuellt medan teckenskapande snarare är socialt, vi kan se hur teckenskapande sker och kommuniceras. Teckenskapande sker i respons på något som sätter igång skapandet. Detta kallas i engelskan *prompt* och översätts i svenskan till igångsättare (Selander & Kress, 2010 i Falthin, 2015).

Meningsskapande sker multimodalt då vi inte kan skapa mening med hjälp av bara ett teckensystem. Vi behöver använda olika semiotiska resurser samtidigt för att skapa mening. Även språk är multimodalt då vi inte bara uttrycker oss genom verbal kommunikation när vi pratar. I den språkliga kommunikationen innefattas även ickelingvistiska tecken som exempelvis tempo, tonhöjd, läpprörelser, armarnas och händernas rörelser (Lemke, 2006 i Sandberg Jurström, 2009). När vi kommunicerar använder vi ensembler av olika semiotiska resurser, vilka i sin tur skapar mening. När exempelvis en lärare ska introducera ett nytt moment kan denne välja att använda olika semiotiska resurser så som gestik, bild och tal samtidigt. Genom en multimodal teori kan man alltså på detaljnivå analysera skillnader på vilka semiotiska resurser som används och hur de på olika sätt skapar mening för olika individer (Kempe & West, 2010).

## 4 Metod

I följande kapitel kommer jag beskriva valet av metod för min studie, hur jag gick tillväga, förberedelser, genomförande och efterföljande transkribering samt analys.

### 4.1 Val av metod

Då jag i min studie ämnar ta reda på hur en strategiskt utvald pianopedagog kommunicerar kring och arbetar med pianotekniska, interpretatoriska och ergonomiska frågor i sin undervisning fann jag att en observation med efterföljande ”Stimulated recall” skulle passa min studie bäst. Varför denna metod passar beror på att jag genom den får tillgång till hur min informant resonerar kring sin egen undervisning när hen tar del av inspelningen.

#### 4.1.1 Observation

Observationen ägde rum under en vanlig pianolektion på den högskola informanten arbetar på. Studenten i fråga gick sitt tredje år och var i slutfasen av att bli klar med ett pianostycke. Observationen skedde med hjälp av två filmkameror. En fast kamera som placerades längst bak i rummet samt en mobilkamera där jag kunde filma närbilder. Observationen var öppen då studenten på förhand visste varför jag var där och jag förhöll mig som *icke deltagande* vilket innebär att jag som observant inte deltog i

själva lektionen. Att jag för studenten var känd innebär att min roll som observatör var klart definierad på förhand (Patel & Davidson, 2003).

#### 4.1.2 Intervju och stimulated recall

Mitt andra möte med informanten innefattade en inledande intervju som genomfördes som en kvalitativ intervju med låg grad av strukturering. Med det menas en intervju där intervjuaren väljer att ställa frågorna i den ordning som känns naturlig (Patel & Davidson, 2003). Denna intervjus huvudsyfte var att få igång ett samtal innan vi kom till själva essensen.

För min studie krävdes att jag skulle se min informant undervisa, samt höra hur hen resonerar kring sin undervisning. En utformad metod för detta är *Stimulated recall*, som Haglund (2003) beskriver som:

En metod där man med hjälp av ljudband- eller videoinspelat material dokumenterar en intervjupersons verksamhet. Den intervjuade får kort efter inspelningen ta del av materialet för att se och höra sig själv i aktion och kommentera inspelningen (Haglund, 2003, s.145)

Haglund (2003) skriver vidare att denna metod medför att den intervjuade personen genom detta blir stimulerad och även påmind om sitt sätt att arbeta. Denna metod har ingen direkt manual man bör följa, utan kan se väldigt olika ut med tanke på intervjutekniker och forskningsintresse. I mitt fall blev det en filmad lektion som jag och informanten gemensamt tittade på, där informanten fick stanna filmen då hen såg något som hen ville kommentera. Jag lät min informant prata fritt utan att ge mig in i resonemangen och reflektionerna allt för mycket.

## 4.2 Urval

Pianopedagogen som undersöks i studien är strategiskt utvald då jag ville undersöka just denna pedagogs arbetssätt med fokus på hur hen kommunicerar kring och arbetar med interpretation, teknik och ergonomi i sin pianoundervisning. Jag har själv varit elev till denna lärare och märkte under hens lektioner att jag, genom hens sätt att instruera och formulera sig kring teknik, interpretation och kroppens delaktighet, för första gången lyckades koppla samman dessa delar till en musikalisk helhet i mitt spel. Detta väckte i mig en nyfikenhet på denna lärares arbetssätt i sin pianoundervisning, och en nyfikenhet på hur läraren själv reflekterar kring sitt sätt att undervisa. Jag vill med denna undersökning synliggöra ett enligt mig annorlunda sätt att undervisa piano på genom att på detaljnivå analysera hur läraren kommunicerar frågor om teknik, interpretation och ergonomi.

Jag är medveten om problematiken i att jag inte vet om min positiva upplevelse av denna lärare delas av andra. Svårigheten i att hålla sig helt objektiv beror på att jag sedan innan har en positiv inställning till läraren och hens undervisning. För att minska risken för att lägga in egna erfarenheter och åsikter försöker jag i min analys lägga

fokus på de tecken och den kommunikation läraren använder och inte tolka vad som händer med eleven.

### **4.3 Presentation av informanten**

Informanten har en gedigen musikalisk utbildning inom klassisk musik. Utbildningen tog sin början med en kandidatutbildning i klassiskt piano på en av musikhögskolorna i Sverige som sedan mynnade ut i en diplomering. Därefter följde studier runtom i världen vilka resulterade i en doktorsgrad i pianospel. Parallellt med utbildningar och arbete som pedagog har informanten varit aktiv som musiker i Sverige och Europa.

### **4.4 Observation - Planering och genomförande**

Eftersom studien syftar till att undersöka endast en pianopedagog var det av stor vikt att denne kunde och ville medverka. Jag tog tidigt kontakt med pedagogen som direkt blev intresserad av att medverka. Metoden jag fann lämplig för min studie var dels en videoobservation av en pianolektion vilket medförde att jag behövde få en students godkännande att bli filmad. Informanten valde att fråga en av sina studenter som hen fann lämplig för min undersökning. Varför jag endast undersökt en lektion är på grund av att jag ville göra en så detaljrik analys som möjligt av lärarens kommunikation och arbetssätt. När jag fått godkännande av både informant och student bestämdes snart ett datum för observationen. Dagen då observationen ägde rum förberedde jag mig genom att provfilma i det rum vi skulle vara i, för att på så vis försöka hitta den bästa kameravinkeln. Detta visade sig vara knepigt då jag ville få med så mycket som möjligt av samspelet mellan lärare och student. Jag valde därför att använda två kameror, där den ena var en fast kamera som fick med hela rummet och den andra en mobilkamera.

### **4.5 Bearbetning av data och analys**

Observationen spelades in med hjälp av en filmkamera samt den filmkamera som fanns på min mobil. Intervjun samt efterföljande stimulated recall spelades in med hjälp av filmkamera samt min mobil där det fanns en ljudinspelningsfunktion. Efter insamlingen av material började arbetet med att transkribera datan. I min transkriberingsprocess började jag med intervjun. Informanten pratade engagerat och ivrigt vilket gjorde det svårt att höra, jag halverade tempot på inspelningen för att få med allt som sades. Den observerade lektionen beskriver jag i text så utförligt som möjligt, med vad som sägs, hur det sägs samt beskrivning av kroppsspråk. I intervjudelen som genomfördes som en stimulated recall började jag med att lyssna på intervjun i min mobil, för att sedan titta på filmen och i text formulera informantens kroppsspråk och ansiktsuttryck.

Efter att all transkribering var klar påbörjades analys av materialet. Eftersom studien syftar till att synliggöra den kommunikation som läraren använder i form av både kroppslig och verbal kommunikation samt hur hen kombinerar dessa kommunikationsformer har jag behövt analysera det filmade materialet in i minsta



detalj. Jag har gjort detta genom att dels transkribera den verbala kommunikationen samt i skrift beskriva kroppsspråk, hur läraren rörde sig, kroppskontakt och gestik. Detta har sedan sammanförts i analysen där jag hittat teman i de olika skeendena i lektionen, så som interpretation, teknik och ergonomi. Utefter dessa teman undersökte jag hur min informant arbetade med dessa områden och hur hen kommunicerade med olika ensembler av tecken (Kress, 2010) .

#### **4.6 Begrepp för tolkning och analys**

I min studie och analys undersöker jag vilka semiotiska resurser pianopedagogen använder för att skapa mening hos sin elev. Det kan bestå av verbal, kroppslig och materiell kommunikation. Jag har alltså valt att titta på olika kommunikationssätt för att undersöka hur läraren kommunicerar med sin elev. *Kroppsliga rörelser* är en av de resurser jag valt då min studie dels syftar till att undersöka hur pedagogen arbetar med ergonomiska aspekter. *Verbal kommunikation*, för att se hur pedagogen använder språk i förhållande till andra semiotiska resurser. Ett annat begrepp som är viktigt för min studie är *prompts*, (sv. igångsättare). Detta begrepp kan komma att användas om pedagogen använder resurser som triggar eleven att göra en musikalisk eller teknisk förändring. Även i mitt samtal kring det filmade materialet med pedagogen kan detta komma till användning då pedagogen stimuleras eller blir igångsatt att prata om ett specifikt ämne eftersom denne i filmen ser olika skeenden.

#### **4.7 Etiska överväganden**

Jag har förhållit mig till Vetenskapsrådets etiska föreskrifter (2016) och genom detta upplyst min informant muntligt om vad syftet med undersökningen är och att intervjun skulle behandlas konfidentiellt. Jag frågade min informant några veckor i förväg om det gick bra att dokumentera våra samtal med filmkamera samt ljudinspelning, vilket inte var några problem. Jag tog även kontakt med den student som närvarade under observationen via min informant och frågade om det gick bra att bli dokumenterad. Även detta var inga problem.

## 5 Resultat

I kommande kapitel beskriver jag den observerade lektionen. Därefter följer en mer ingående beskrivning av de skeenden i lektionen där läraren arbetar med interpretatoriska, ergonomiska samt tekniska frågor. Efter detta följer ett kapitel där jag utgår från den inledande intervjun och hur läraren resonerar kring sin undervisning. Därefter en beskrivning samt analys av stimulated recall. Avslutningsvis sammanför jag mina teman och gör en sammanfattande text utifrån det.

### 5.1 En pianolektion

Studenten börjar lektionen med att spela igenom det stycke denne just nu jobbar med- ett scherzo av Frederic Chopin. De sista tonerna klingar ut, och en spontan applåd utbryter från läraren. Därefter uppmuntrande ord ”Jättebra! Det är riktigt bra! Det känns som ditt stycke!”

Läraren frågar studenten hur det kändes och svaret blir att denne blir fysiskt trött av sitt spel. Framförallt pekar studenten på sina underarmar. Läraren uppmärksammar detta genom att kort förklara varför hen tror att studenten blir trött, och förklarar att de kommer jobba med detta problem under lektionen. Efter detta börjar det tekniska och musikaliska arbetet. Läraren talar om stycket som en person. ”Just nu låter det som en väldigt stark och musklig person, jag vill gärna få in det bräckliga”. Läraren visar med sitt kroppsspråk hur en bräcklig person kontrasterande hur en ”musklig” person ser ut. Detta visar läraren genom att spänna armmusklerna och visa sina muskler. Läraren går in i ett specifikt parti i stycket där hen inte är helt nöjd med klang och känsla. Lärarens första instruktion är ” Kan du hitta en klang som är mer transparent?” Läraren dirigerar stycket och visar före i diskanten på klaviaturen. Läraren ber eleven att prova ett rubaterat och fritt spelsätt, med instruktionen ”Gör vad du vill!” Spelet i denna del ska enligt läraren spelas på ytan av klaviaturen. Läraren visar genom att ”spela” på studentens axlar. Studenten provar några gånger och försöker härma det läraren visat. Läraren är uppmuntrande, men säger efter ett tag ”Det är någonting när du börjar och när du slutar frasen som är för skarpt, kan du istället låta musiken gå och komma”. Efter inte så lång stund får studenten till det läraren vill åt och skillnaden blir tydlig. Klangens låter friare och kroppen känns mer närvarande.

De fortsätter med en ny del av stycket där de stannar ett längre tag. Läraren säger att studenten har ett spelsätt som inte passar för det partiet de arbetar med och försöker hitta ett sätt att förklara, hen kommer snart på en metafor.

Jag funderar på en bra bild, jag vet inte om det här är före din tid, men när jag var liten fanns det sådana här slemhänder i gele, som hade en tillhörande slemtråd... Har du lekt med sådana nån gång?

I detta parti spelar först vänster hand en grupp om tre toner, sedan tar höger över och gör en tre-grupp direkt. Läraren visar på flygellocket att studenten ska fastna på första tonen i varje ”grupp”. När läraren frågar studenten var denne tror att slemmet sitter pekar studenten på fingrarna. Läraren ber studenten flytta slemmet till handflatan och visar på flygellocket att handflatan ska fastna en stund för att sedan dras bort.

Efter att ha stannat vid "slemhanden" en längre stund går lärare och student vidare i stycket. För att frigöra kroppen och armarna introducerar här läraren en övning där studenten spelar skalor med tummarna. Läraren pratar om armens funktion och att det ska finnas tyngd bakom varje finger.

Scherzot innehåller ett långsamt parti som läraren hävdar spelas för konkret. "Jag vill ha mer silver i klangen, guld kan komma lite senare". I samma parti introducerar läraren en glissando-övning där man lägger båda tummarna på en svart ton, och sedan "drar" ner tummarna tills de kommer till en vit tangent utan att man ska höra något "hack". Studenten får prova detta ett antal gånger tills hen befäst det så gott det går. Efter denna övning får studenten spela samma parti igen. Skillnaden blir stor, ett lugnare spel och en bättre klangbalans.

Efter dessa tekniska djupdykningar i stycket återgår de till styckets början. Nu vill läraren att studenten ska väva in alla dessa olika instruktioner i helheten. I början av Scherzot kommer tre ackord som studenten stressar fram och som enligt läraren låter lite "out of character". Läraren visar med kropp och röst hur hen vill ha det genom att dirigera ackorden i luften. Här märks att studenten inte riktigt greppar vad läraren menar, och denne kan inte riktigt få fram det läraren efterfrågar. Läraren stannar ett tag vid detta och låter studenten prova flera gånger. Läraren fortsätter visa med dirigeringen i luften hur hen vill ha det, samt formulera med ord. Just denna instruktion tar inte fäste i studenten, läraren går då vidare i stycket.

Vidare i slutet av stycket pratar läraren om att "knåda fram klangen". "Lägg på mer kropp" Här är första gången under hela lektionen som läraren själv sätter sig vid den andra flygeln och spelar ett parti ur stycket. Det hen vill visa är hur man lägger på tyngd från arm och kropp. Läraren gör detta genom att tydligt visa att hens armar faller med sidorna, samtidigt som det ändå finns en stabilitet i handen. Läraren stannar vid vissa partier och skakar armarna som att visa på avspändheten och den totala vikten nedåt. Studenten provar sedan detta spelsätt och läraren ställer sig bakom och visar på hens axlar. Läraren talar om att "ställa av hela armen på tangenten" Studenten får prova att "spela" på lärarens ben för att hen vill känna hur mycket tyngd denne lägger på tangenterna. Studenten får även prova detta med nedfällt lock, att bara pressa på med tyngd ända från fötterna.

Lektionen avrundas med att de jobbar med slutet av stycket. Slutet är dramatiskt med snabba skalor och stora, tunga ackord. Det går undan i slutet och studenten stressar fram de avslutande tonerna, detta gör att slutet inte blir helt kontrollerat. Läraren påpekar att studenten måste tygla sig i slutet och inte stressa. Läraren står här vid sidan av studenten och när den avslutande löpningen innan de sista ackorden kommer böjer sig läraren sig ner som för att visa på en ansats. När så slutackorden kommer dirigerar läraren ut dem med pondus och kraft. Efter att studenten provat detta ett antal gånger avslutas lektionen med ett "Bra!" från läraren efterföljt av en kort applåd.

## 5.2 Analys av lektion

I följande kapitel har jag genom olika teman på ett djupgående sätt försökt tolka vad pianopedagogen gör i olika skeenden av lektionen.

### 5.2.1 Lektionens inledning

Lektionen börjar med en genomspelning av stycket, där läraren sitter en bit bort från studenten och ger denne tid att spela igenom hela stycket utan att avbryta. Kort efter genomspelningen berömmar läraren studenten genom att applådera och ge kommentarer som ”Jättebra, det är verkligen ditt stycke nu”. Efter detta frågar läraren hur det kändes för studenten, dennes svar blir att hen blir fysiskt trött av sitt spel. Frågan ”hur känns det för dig?” fungerar i det här fallet som en igångsättare då studenten genom sitt svar ger impuls till vart lektionen ska leda härnäst.

### 5.2.2 Tolkning av stycket

Det första läraren arbetar med i studentens spel är själva tolkningen av stycket. Läraren använder metaforiska uttryck och liknar stycket vid en människa. Hen säger att studenten ger en bild av någon som är otroligt stark och musklig. Läraren visar detta med hela sin kropp genom att spänna sina muskler. Hen förklarar att stycket snarare kan liknas vid en bräcklig och plågad person som har många känslor inom sig. Även här visar läraren med olika resurser hur en bräcklig person kan se ut, genom att prata mer ängsligt och kroppsligt förminska sig själv genom att skaka och krypa ihop. Läraren kombinerar här den kroppsliga och verbala kommunikationen genom att ge en instruktion verbalt samtidigt som hen visar vad hen säger på ett kroppsligt sätt.

### 5.2.3 Transparent spel

Vidare i lektionen ger läraren studenten instruktionen ”Kan du hitta en mer transparent klang?” i ett specifikt parti i stycket. Läraren visar med sina händer hur en transparent klang kan låta genom att dirigera fritt i luften med händerna samtidigt som hen sjunger frasen på ett lite diffust sätt. Läraren verkar efter ett tag märka att instruktionen inte tar fäste i studenten när denne börjat spela, och kommer istället med en mer konkret instruktion ”Ta bort agitatot och spela mer moderato”. Studenten provar och läraren avbryter efter ett tag för att spela själv samtidigt som hen säger ”gör vad du vill, spela super-super-rubato fram och tillbaka”. Studenten spelar igen och läraren blir märkbart glad och nöjd med resultatet. Läraren ler, skrattar och säger ”Jättebra! Det är sådär Chopin vill ha det, tror jag”. Trots att läraren utstrålade att hen kände sig nöjd här, fortsätter de en stund till vid samma parti. Läraren förklarar att studenten ska spela mer på ytan av tangenterna och visar detta genom att ”spela” på studentens axlar samtidigt som hen ger instruktionen ”Jobba inte så mycket med höjd”. Läraren visar före att hen ska komma ner mer med handen på klaviaturen men samtidigt få till ett spel som sker på ytan. Läraren säger att det är lite för skarpt när studenten börjar och slutar de olika fraserna och visar genom att dirigera och sjunga hur musiken bara ska dyka upp för att sedan försvinna.

Här arbetar läraren till stor del med tecken som har att göra med kroppskontakt och kroppsspråk. Kroppskontakt genom att hen ”spelar” på studentens axlar och kroppsspråk nästan konstant då hen dirigerar och gestaltar olika känslor med kroppen. Ibland tar läraren till mer konkreta instruktioner då hen talar kring teori och använder

musikaliska begrepp. Läraren visar även före vid ett par tillfällen och genom det härmar studenten detta.

#### 5.2.4 Slemhanden

I ett parti i stycket jobbar läraren med att studenten ska få till ett mer förankrat spel, alltså inte spela på ytan. Här börjar liknelsen kring "slemhanden" som jag skrivit om i "En pianolektion". Läraren visar hur en "slemhand" ser ut genom att kasta iväg en fiktiv sådan för att sedan visa med sin egen hand hur den fastnar. Läraren visar hur detta ser ut i spelet genom att spela en kort fras själv där hen verkligen "snärta" till den första tonen. Studenten provar och läraren säger "Ja, redan nu så hjälpte tanken dig!". Läraren visar på studentens axlar hur viktigt det är att tummarna fastnar och visar sedan på pianot medan hen talar om att det ska vara en extremt fysisk känsla. Det som ska spelas här är tre toner i en följd i vänsterhanden följt av tre toner i höger hand. Greppen är stora och verkar svåra att pricka för studenten. Läraren sätter sig bredvid studenten och visar med sina händer var slemmet ska sitta, nämligen i handflatan "En jätteöppen hand som sitter fast överallt". Läraren påpekar att när intervallen blir större prickar studenten ofta fel toner, här är lärarens instruktion att lägga på mer slem och att större intervall är lika med mer tid (spela segare och långsammare). Läraren vill nu få till en tydligare snärt på första tonen. Detta visar läraren genom att på sina egna ben snabbt snärta dit handen för att sedan dra den bort från benet som om det satt fast i klistret. Hen visar på pianot hur man snärta dit första tonen (vänster hands tumme) för att samtidigt flytta fokus till höger hand som strax ska snärta dit sin tumme. Studenten får prova att falla ner på tummarna för att sedan sätta ihop den med de andra tonerna "Tappa aldrig klistret".

Här arbetar läraren med en kombination av verbal och kroppslig kommunikation. Det verbala kommer ofta till uttryck med hjälp av metaforer och liknelser. Både konkreta och mer abstrakta sådana, exempelvis klistret, slemhand, sitta fast, jätteöppen hand. Dessa verbala instruktioner bekräftas med hjälp av den kroppsliga kommunikationen då läraren visar före på pianot, på studentens axlar och på flygellocket. Här samverkar alltså olika tecken och skapar en ensemble av tecken då läraren visar hur exempelvis en slemhand fungerar både på sin egen kropp, på flygellocket, på studenten och på klaviaturen.

#### 5.2.5 Kroppens tyngd

Nästa parti lärare och student tar sig an är ett ställe som börjar med en räka som börjar långt upp i diskanten. Studenten hittar inte tonerna och tar om ett antal gånger varpå läraren till slut avbryter och ger instruktionen att studenten måste förflytta sin kroppstyngd till vänster skinka. Studenten flyttar sin tyngd men får fortfarande inte till passagen. Läraren förklarar att detta antagligen beror på att studenten enbart satsar på första och sista tonen och glömmer mellantonerna. Läraren menar på att man måste spela ut varje ton, att varje ton är viktig. Denna instruktion gör att studenten tar sig igenom passagen. Direkt efter detta ber läraren studenten att göra en teknisk övning som går ut på att spela en skala med bara tummarna. Här visar läraren tonerna som om hen spelade på en cello, "Vila i botten". Efter denna övning arbetar lärare och student

med ett parti i stycket där läraren jobbar med hur armarna rör sig. Läraren beskriver hur armen ska följa med fingrarnas rörelse så att det nästan ser om som att man vaggas fram och tillbaks. Läraren pratar här även om att studenten släpper tonerna för sent. I samma moment talar läraren även om klangen, *"Det ska vara mer vatten än sten"*.

För att sammanfatta denna del av lektionen kan det sägas att läraren arbetar med att göra kroppen delaktig, framförallt armarna. Hur mycket tyngd armen ska ha, vikten av att varje ton ska spelas och att armen ska följa med i fingrarnas rörelsemönster. Läraren påpekar även sådant som att släppa toner, att inte fastna på en tangent och på så vis låsa sig i spelet. Stråkdragen på cello ses här som en semiotisk resurs som kommuniceras verbalt och kroppsligt då läraren även låtsas spela på en cello då hen ger instruktionen. I slutet av detta parti kommer ytterligare en metaforisk instruktion då läraren säger *"mer vatten än sten"*. Denna metafor kan ses som abstrakt och svårtydd då läraren här inte ger någon konkret instruktion.

### 5.2.6 Klangkontroll

I ett parti som är lugnt och stillsamt börjar läraren med att säga "Här vill jag ha mer silver i klangen, det låter lite för konkret" Efter att läraren sagt detta får studenten spela en gång till. Läraren sjunger melodin och dirigerar samtidigt som studenten spelar långa fraser. Här introducerar läraren en ny teknisk övning som går ut på att man spelar en svart ton med båda tummarna och sedan drar fingrarna mot sig tills de hamnar på en vit tangent, i det här fallet tonen ess till e. Lärarens instruktion efter att studenten provat en gång är "Försök få dem helt parallella och samma vikt hela tiden". Efter denna övning som enligt läraren handlar om att ha total kontroll på kontakten mellan tangent och finger får studenten spela hela partiet igen.

Sammanfattningsvis använder sig läraren av metaforer till en början då hen verkar vilja komma åt en specifik klang. Läraren kommunicerar verbalt och kroppsligt då hen sjunger med i melodin samtidigt som hen dirigerar studentens spel. Den tekniska övningen som introduceras sker genom kroppslig och verbal kommunikation i en kombination av tecken där läraren visar före och berättar hur den ska kännas och vad den är bra för.

### 5.2.7 Kommunikationsproblematisering

I slutet av lektionen går student och lärare tillbaks till början av stycket, för att som läraren påpekar binda ihop alla dessa olika spelsätt i starten. I inledningen finns tre ackord som läraren påpekar spelas lite för glatt. Hen ger instruktionen "Mer desperat, mindre rytmiskt". Studenten provar men läraren fortsätter. "De blir lite för glada här helt plötsligt, så kanske inte scherzo just där." Läraren sjunger hur hen vill ha det och visar med armar och kropp. Studenten provar igen, men läraren ser ingen förändring, läraren försöker med en ny instruktion, "Det blir lite kort-kort-lång, det behöver inte gå så fort" Läraren visar än en gång med kroppen hur hen vill att det ska spelas genom att dirigera ton för ton. Studenten provar igen, men fortfarande ingen förändring. Här låter läraren det vara och låter istället studenten spela vidare in i stycket.

Här ger läraren likt som i de andra delarna av lektionen en metaforisk instruktion för studenten att försöka förhålla sig till. Men just här verkar detta metaforiska uttryck inte bli förståeligt för studenten. Läraren använder liknande verbala instruktioner och visar även med kroppen och sångrösten hur hen vill att ackorden ska spelas, men ingenting verkar ta fäste i studenten. Här hittar inte läraren en gemensam nämnare utan tappar dennes fokus.

### 5.3 Intervju

Inför samtalet kring det filmade materialet genomfördes en intervju där läraren pratade om sina egna erfarenheter som pedagog och pianist samt tankar kring pianoteknik, ergonomi och interpretation, vilket leder in på stämningsskapande.

När vi pratar om begreppet ergonomi säger läraren att hen nog aldrig skulle kalla kroppens delaktighet i pianospelet för just ergonomi. När vi pratar om vad begreppet egentligen innebär börjar läraren reflektera kring hur intressant hen sedan barnsben tyckt det varit med kroppen i musiken. Läraren reflekterar vidare kring sin första utbildningstid, där hen fick problem med viss smärta i kroppen av övning. Här talar hen om hur viktigt hen tycker det är att ha respekt för de långa processerna. Läraren menar att när man kommer till sin första musikutbildning kan allt kännas så nytt och spännande, vilket kan leda till att man övar för mycket på fel sätt. Läraren förklarar hur hen genom sina problem med kroppen under sin utbildning började träna regelbundet. Det handlade om löpning och badminton till en början, och efter en tid började hen även intressera sig för yoga.

Sedan jag själv började intressera mig och ville börja spela piano, så tyckte jag att det var så fascinerande att få hålla på med någonting där man måste förstå både det konstnärliga, som ju är nån sorts intellektuell själslig process men samtidigt att jobba med sin egen kropp. Det är väldigt få saker som är så, det brukar ofta vara antingen kroppen eller huvudet, själen. Och att få göra det här tillsammans det är så himla kul. Och då tycker jag att den fysiska aspekten är minst lika intressant som det andra.

När vi går vidare i samtalet kring ergonomi handlar det snarare om vikten av att känna sig avspänd tillsammans med sin lärare. På frågan ”Tror du att atmosfären i rummet spelar in i om eleven spänner sig” svarar läraren:

Jag tror till i alla fall 90 procent på det, för det handlar ju så mycket om självförtroende och självbilden, som grund, för att man ska kunna utföra nånting överhuvudtaget. Sen så finns det, och det här är rätt så intressant, de där sista då 10 procenten eller nånting och det är mer vad jag har hört än vad jag själv har upplevt, men jag vet ju att det är många som har verkligen plågat sig igenom sina utbildningar

Läraren talar här om att det inte får bli för snällt, för då kan studenter tappa intresset eller inte anstränga sig. Läraren menar att elever ibland behöver lite tuffare tag för att verkligen ska ta det där klivet framåt som de annars inte skulle orkat med. Läraren

resonerar vidare om att det måste handla om eleven och vad denne vill. En del elever vill ha och känner att de behöver tuffare tag medan en del inte vill det. Läraren pratar om att det viktigaste i relationen mellan lärare och elev är att eleven har förtroende för läraren. Dessutom att läraren måste vara tydlig i sina instruktioner. Hen menar att det är respektlöst av lärare att "såga en elev med otydliga instruktioner". Läraren reflekterar kring sin egen utbildning och nämner en av de lärare hen tyckt haft störst inverkan på honom. Denna lärare var hård och tuff men enligt min informant fanns där alltid hjärta.

Man känner att spelar ingen roll hur tuff hon är man vet ändå att hon tycker om dig som person, hon vill att du ska bli bättre, varför känner man inte det med vissa?

Här går läraren vidare i sitt resonemang om att som student ibland få en känsla av att vara oönskad hos vissa lärare. Detta leder över i en diskussion om att som lärare inte inkräkta på elevers sätt att vilja tolka musik.

Det konstnärliga är väl ändå att man ska göra det på sitt sätt? Att det är så otroligt liksom, det kommer ju från ens inre.. då är det där en väldigt svår känsla när läraren vill göra om en.

Vi pratar vidare kring hur läraren själv tänker kring att skapa god stämning i rummet. På denna fråga, likt frågan om ergonomi säger läraren att hen inte reflekterar kring det, utan att det mer blir som det blir. Dock verkar frågan sätta igång tankar och hen reflekterar kring hur det kanske har att göra med barndom och hur hen själv blivit behandlad.

Det där har nog jättemycket att göra med sin uppfostran och hur man själv blivit behandlad. Men är det inte också så att man älskar musik och man blir så glad när man får hålla på med det, och så kommer en annan människa som tar av sin tid och har lagt ner jättemycket förberedelser - hela livet i princip och så ska man försöka tillföra nått, jag försöker bara vara så hjälpsam som möjligt

Vidare i detta resonemang jämför läraren relationen mellan pianolärare och elev med relationen mellan en läkare och dennes patient. Hen menar att så man vill bli behandlad av sin läkare så vill man bli behandlad av sin lärare. Efter detta avrundas samtalet och här låter vi filmen ta vid.

## 5.4 Stimulated Recall

### 5.4.1 Axlarna som åker upp

När vi tittar på den filmade lektionen påpekar läraren hur vanligt det är att axlarna åker upp, det blir en diskussion där vi talar kring hur vanligt det är att lärare påpekar detta. "Ner med axlarna!" alternativt ställer sig bakom och trycker ner axlarna lite lätt. Läraren säger att axlarna åker upp av en anledning, det är inte axlarna som är problemet, utan det är ofta ett tekniskt problem som har med något annat att göra.



Löser man det problemet åker antagligen axlarna inte upp. Läraren visar på sina egna axlar hur det ser ut och känns när axlarna åker upp, och här funderar även läraren kring hur hen själv tacklade detta problem. Skulle hen ha gjort det annorlunda?

#### 5.4.2 *Transparent spel*

Läraren stoppar filmen då de arbetar med att få fram den transparenta klangen, och utbrister ”Det är så roligt, för här blev det verkligen bättre!” Läraren menar på att för att komma åt den transparenta klangen behövs flera olika parametrar, just här hjälpte det att ändra på pulskänslan ”Det handlar om att hitta olika rattar att skruva på”.

Det här är ju jättesvårt när man undervisar, hur mycket ska man försöka? Det är inget man tänker på medvetet men man hoppas att den som sitter där har förstått det man menar. Det tycker jag är jättesvårt. Man skulle kunna hålla på en timme och vidare i samma problem.. Och där gör man säkert ofta felbedömningar som lärare. Hur mycket eller lite, det är skitsvårt alltså. Jag nöjde mig i förbättringen, jag kände en vilja och då nöjde jag mig med det.

Under samma del av lektionen påpekar läraren att just den här studenten sitter väldigt lågt på pallen, och att detta gör att klangen blir svår att hitta. Läraren talar vidare om att hitta sådan här klang också handlar mycket om repertoarkänedom ”En person vi inte träffat har vi ändå en bild av, det är samma med kompositörer”. Läraren menar på att repertoarkänedom är otroligt viktigt för spelet eftersom vi då lär oss se vilket tonspråk olika kompositörer har och hur nära de kan stå varandra, exempelvis att Chopin står nära Debussy. Läraren menar att en student som är i början av sin utbildning omöjligt kan förstå det, men att det kommer med utbildning och ålder, då kan man få fler nycklar att använda sig av i sitt spel.

Det är så komplext det vi håller på med- vi ska spela musik från flera hundra år från massa länder, det är så stort. Man kan omöjligt lösa det med en skiftnyckel. Du behöver liksom en jätte-färgpalett och en jättelåda att ta av.

Under samma del talar läraren om vikten av god frasering och att man genom det kan lösa i princip alla tekniska och musikaliska problem.

Jag har alltid upplevt att mina riktigt bra lärare har pratat så otroligt mycket om frasering, det finns nästan inte en sak som man inte kan lösa med rätt frasering, sen kan man få det också förklarad fysiskt. Det handlar om hur man fixar frasen, Det handlar ofta om att man spelar alla toner för lika, alltid där som problemet ligger.

Vidare menar läraren att ett stycke består av ett virrvarr av toner, men att dessa toner i princip alltid kan benas ut till ett mönster (skelett-toner). Läraren menar att genom att hitta dessa skelett-toner kan man hitta ett mönster som man sedan fraserar.

### 5.4.3 Legato-spel

”Det här är så svårt, man måste inse att man måste byta verktyg”. Här talar läraren om hur svårt det är att veta när man ska byta spelsätt ”Det borde nästan finnas som en liten manual till varje not..” När läraren pratar kring slemhanden förklarar hen att det handlar om att studenten ska få något att binda upp begreppet legato på. Läraren talar om att legato-spel är otroligt svårt i pianospel. Sång-legato är mer konkret, men att det är svårt att överföra det till pianot eftersom det mer känns som ett slagverksinstrument. Läraren menar på att det måste finnas en fysisk överföring i legatospelet, vilket är lättare sagt än gjort. Här hänvisar läraren till en av hans gamla lärare som talade om legato.

There has to be a moment when the weight is on both fingers, that is very short, then you transfer weight from one to the other” And that's the principal of legato, it's that simple!

Läraren förklarar att det är svårt att få in det som en grundteknik i spelet. När läraren säger det hans lärare sagt visar hen samtidigt väldigt tydligt på bordsskivan hur detta ser ut genom att trycka ner första fingret för att sedan trycka ner andra och visa på att först finns vikt bara på första fingret för att sedan en kort stund finnas på båda för att sedan förflyttas helt till det andra fingret. När studenten ska snärta dit tonerna tar det ett tag innan hen vågar göra det fullt ut, och här talar läraren om elevens rädsla för att spela fel, och hur hämmande det kan vara för spelet. Läraren menar på att om gehöret är bra och studenten vet hur det ska låta handlar det om att man först måste hitta rätt rörelse, tonen kommer komma med tiden. Läraren menar att det är helt ointressant att påpeka för studenter om de spelar fel ton, ”Vilket tråkigt jobb det skulle vara!”.

Det där tror jag också har med självförtroendet i spelet - att våga liksom - Vi är så förstörda med att inte vilja spela fel ton istället för att liksom, gehöret är bra jag gör rätt rörelse- tonen kommer! Har vi inte alla gått igenom den där perioden när man är rädd att spela fel ton? Hur ska man komma bort från det?

Läraren gör en jämförelse med sångstudenter, att det inte är relevant att påpeka för en sångstudent på hög nivå när denne sjunger falskt. Detta eftersom det falska kommer ur tekniska svårigheter och inte har att göra med dåligt gehör. När intervallen i vänsterhanden blir allt större påpekar läraren att det då kommer en skräck för att pricka fel toner. När läraren pratar kring detta visar hen med sina egna händer och armar hur det ser ut när man är rädd kontra när man vågar släppa. Det ser otroligt tydligt ut när läraren demonstrerar detta, när hen visar det mer ”rädda ” spelet spänner hen överarmen och trycker in den mot kroppen medan när hen demonstrerar det andra sättet låter läraren armen bara följa med fingrarna.

Läraren påpekar även vikten av att tänka på hur andra instrumentalister jobbar, att det kan hjälpa en i inte minst klangbehandling. När man spelar piano har man exempelvis inte stödet att tänka på, som man har i sång eller blåsinstrument. Att tänka på stödet och att ligga på med luften menar läraren kan hjälpa pianospelet.

Det kan aldrig bli för mycket stöd. Vi säger det till våra elever här att gå och lyssna på de andra instrumentalisternas lektioner - det ger så mycket.

Läraren pratar om hur hen har ackompanjerat mycket cello-musik. Detta märks tydligt under lektionen då läraren vid flera tillfällen visar hur man för stråken.

#### 5.4.4 Spela genom varje ton

Läraren pratar om att komma bort från skrivmaskinstänket i pianospelet, det måste enligt läraren finnas olika riktningar i spelet, det handlar mycket om att bli mer fri i kroppen. Läraren visar med hela kroppen att det handlar om alla riktningar som finns i rummet, framåt, bakåt, sidledes i alla möjliga vinklar. Här jämför läraren med hur man springer, att man inte bara springer med fötterna, utan med hela kroppen.

#### 5.4.5 Klang

När studenten gör glissando-övningen, från svart till vit ton påpekar läraren att övningen handlar om att styra armarna från överarmarna. Läraren pratar vidare om vikten av att armarna ska hjälpa varandra i det här partiet. När studenten fick till en förändring i klangen utbrister läraren ”Det här är så himla kul alltså!”. Här kommer läraren även in på svårigheten med att veta hur mycket man ska styra studenten i spelet. Läraren resonerar med sig själv kring att det nog är enklare att bli styrd tekniskt än musikaliskt. Då känns det som att man har kvar sin identitet.

Armarna hjälper varandra, det blir en otrolig skillnad när armarna hjälper varandra. Sönt här är så himla kul, när det verkligen hjälper direkt! Det är så svårt vad man ska gå för väg. Nu styrde jag vad hen skulle göra tekniskt. Det känns som man har kvar sin identitet om man hjälper med tekniken istället för det direkt musikaliska.

Läraren resonerar vidare i att det är svårt att inte styra den musikaliska tolkningen då den tekniska styrningen påverkar detta till stor del.

#### 5.4.6 Kommunikationsproblematisering

När student och lärare återgår till början av stycket börjar det med att studenten spelar en del som känns som ett utbrott. Läraren påpekar vilken skillnad det blir i flytet i spelet då studenten får den korta instruktionen att inte vara så tung i armen utan ta bort lite vikt. Läraren påpekar att det handlar om så lite vikt att det antagligen knappt skulle märkas om man kollade upp hur många gram man tog bort. Läraren fortsätter här att fundera kring att man som lärare ofta inte säger till elever på hög nivå hur små förändringar det egentligen handlar om. Studenter kan ofta tro att de har stora tekniska problem när det i själva verket ibland bara handlar om en liten, liten justering.

När de kommer fram till det parti i stycket där det inte blev någon tydlig förbättring i spelet stoppar läraren filmen och pratar om att ”Här har vi ett tydligt exempel på när jag försökte flera gånger göra en grej, jag tyckte inte att det blev så stor förändring men kände att nu kan jag inte säga det här mer så får man hoppas att det ändå finns kvar i tanken..” Läraren menar på att det här var ett tillfälle då hen som lärare misslyckades

”Jag hittade inte ett sätt att få eleven att förstå vad jag menar, det sket sig och då får vi gå vidare”.

Nästa tekniska problem handlar om att komma upp med handen, här pratar läraren om hur svårt det är för elever att vinkla upp hela handen för att sedan vinkla ner och falla ner på klaviaturen. Läraren visar med händerna hur hen vill att det ska bli nästan som att man vinkar, upp och ner med handen. Läraren menar att det är många studenter som har svårt med just den rörelsen. Hen tror att det handlar om att man vill ha handen nära klaviaturen så man känner att man har kontroll. Hen menar att många snarare spelar enbart neråt med fingrarna och jobbar inte med handledens rörelse att ”vinka”. Här kommer läraren in på att pianospel till stor del handlar om att ta risker. Man kan inte som pianist få allt i ett stycke att kännas helt säkert, man måste våga. Läraren jämför pianospel med att spela tennis.

Man måste ta risker, det är så konstigt att spela piano det är som att spela tennis. En boll som är i luften - du kan liksom aldrig, bollen sitter inte på en tråd och kör fram och tillbaks det är samma för oss, det är mycket slump, folk tror att det går att kontrollera pianospellet men det går inte. Man gillar inte att något kan åka omkring. Man vill ha säkra intervall i handen.

En svårighet läraren tar upp i rollen som lärare är att man inte alltid vet vad eleven känner, om denne känner skillnad när hen får en instruktion. Detta tar läraren upp då vi tittar på det avsnitt i filmen då läraren ber studenten ställa av så mycket vikt som möjligt på klaviaturen. Läraren säger att hen tycker sig se att eleven inte riktigt ställer av så mycket vikt hen vill och ber därför eleven visa på lärarens lår. När studenten gör detta känner läraren ingen vikt alls.

Det har säkert med rädsla att göra också. Det är svårt det där att se hur mycket vikt eleven har, jag har inte sett många lärare som gör som jag gör det- jag försöker be mina elever trycka på mina ben.

Enligt läraren är detta en problematik man står inför som pedagog. Eleven kan säga att de förstår och det kan se ut så, men ibland mottas inte informationen som läraren förmedlar. Just denna övning tvingar eleven visa om denne förstått en instruktion genom att fysiskt visa hur mycket vikt denne lägger på i ett visst parti i stycket.

## 5.5 Syntes

I följande avsnitt sammanför jag resultaten till en sammanfattande analys.

### 5.5.1 Interpretation

Genom metaforer och liknelser arbetar pianoläraren med att skapa karaktär i stycket. Det kan handla om en konkret liknelse, som exempelvis ”muskelig kontra bräcklig person”. Det kan även handla om något mer abstrakt som ”silver i klangen” eller ”mer vatten än sten”. Läraren liknar ofta pianospel vid andra instrument och kan ibland be studenten spela mer sångbart eller som en cello. Dessa metaforer, liknelser och

kropps rörelser verkar komma av att få studenten att byta spelsätt i stycket, så att spelet inte blir statiskt. Läraren inleder nästan uteslutande varje del av stycket med ett metaforiskt uttryck, för att sedan visa detta uttryck kroppsligt. Detta kombineras med kroppskontakt då läraren visar något på studentens axlar, med teknikövningar samt med teoretiska anvisningar.

### 5.5.2 Teknik

Under lektionens gång arbetar läraren kontinuerligt med olika tekniska svårigheter. Hen tacklar dessa problem genom teknikövningar, men även här genom metaforer. En sådan är "slemhanden". När vi tittar på filmen förklarar läraren att detta handlar om att befästa ett bra legatospel. När läraren pratar om slem och klister vill alltså läraren att studenten ska kunna relatera legato till något mer greppbart och konkret. Teknikövningarna består ofta i något simpelt, som att spela en skala med tummarna eller "glissa" från svart till vit ton. Båda dessa övningar kan ses som igångsättare för hur stycket kan spelas som stort. Läraren påpekar i vårt samtal vid ett tillfälle vikten av god frasering. Med detta menar läraren att genom att hitta skelett-toner i alla fraser lär man sig se hur en fras är uppbyggd. Utifrån det ser man varåt frasen bär och på så vis synliggörs rörelsemönstret.

### 5.5.3 Ergonomi

När läraren arbetar med att få fram en viss klang hos eleven pratar hen även om hur kroppen kan interageras. När exempelvis det långsamma partiet i stycket kommer kombineras lärarens metaforiska instruktion "mer silver i klangen" med en konkret teknisk övning där tummarna "glissar" från svart till vit ton. Läraren beskriver i vårt samtal att målet med denna övning är att underarmarna ska samverka med tummarna och gehöret. Läraren verkar arbeta med att få eleven att hänga upp pianotekniska begrepp på mer fysiska eller psykiska känslotillstånd. Läraren pratar i vårt samtal även om hur kroppen och hjärnan samverkar i pianospel och hur hen vill att elever ska lära sig koppla samman dessa olika medvetanden.

### 5.5.4 Helhet

Interpretation och teknik är två grundbultar i allt musicerande, men kan ofta plockas isär och arbetas med som två åtskilda saker. I den undersökta lektionen jobbar läraren med dessa parallellt genom metaforer och liknelser både verbalt och kroppsligt. När läraren arbetar med att få fram en viss klang hos studenten lägger hen stor vikt vid hur kroppen interageras. Exempelvis när det långsamma partiet kommer är lärarens instruktioner "mer silver i klangen" kombinerat med en teknisk övning där tummarna "glissar" från svart till vit ton. Instruktionen till denna övning är att underarmarna ska samverka med tummarna och gehöret. Det blir inte bara att dra tummarna från en ton till en annan, utan det krävs av studenten att vara kroppsmedveten och lita på sitt gehör. Läraren verkar arbeta med att få studenten att hänga upp pianotekniska begrepp på mer fysiska eller psykiska känslotillstånd.

Sammanfattningsvis kommunicerar pianoläraren på flera olika sätt samtidigt. Jag tolkar detta som att hen verkligen vill få studenten att förstå de instruktioner hen ger.

Hen kan ge en kroppslig impuls i form av dirigering eller ”spel på axlarna” samtidigt som hen ger en metaforisk instruktion och en mer konkret teknisk övning eller ett musikteoretiskt begrepp. Dessa olika instruktioner verkar ge en helhetsbild av styckets karaktär (interpretation), tekniska svårigheter samt kroppens ständiga medverkan, att inte bli statisk. Jag kan inte veta om detta är vad studenten upplever, men genom min analys av både själva lektionen och intervjun verkar detta vara det läraren vill få fram i sin undervisning, en känsla av att alla dessa delar (interpretation, teknik, ergonomi) sitter samman som en helhet.

## 6 Diskussion

I följande kapitel kommer jag diskutera mitt metodval och de resultat jag fått fram i förhållande till litteratur och tidigare forskning och hur det multimodala perspektivet har bidragit.

### 6.1 Resultatdiskussion

#### 6.1.1 Lektionens design

Lektionen började med att studenten fick spela igenom hela stycket från början till slut, utan att läraren avbröt. Efter detta följde lärarens fråga om hur det kändes för studenten. Denna fråga fungerade som en igångsättare (eng. Prompt) för studenten som då fick vara med i bestämmandet kring lektionens innehåll. Detta skeende visar att läraren låter eleven vara delaktig i lektionens design. Kempe & West (2010) skriver att mästarlärare kan vara destruktiv då lärare i vissa fall tar sig frihet att tolka studentens spel och utefter det bara prata själva utan att ge studenten utrymme till egen reflektion. I den observerade lektionen inkluderas studenten direkt genom frågan ”Hur känns det för dig?”. Genom detta skapades en gemensam design av lektionen.

#### 6.1.2 Mästarlära?

Pianoläraren som jag undersöker arbetar med enskild pianoundervisning. Holgersson (2011) skriver om den enskilda undervisningens för- och nackdelar. En nackdel han tar upp är att relationen mellan lärare och elev kan bli destruktiv för elevens utveckling om kemin inte stämmer. Han skriver även om den naturliga hierarkin som uppstår på grund av olika kunskapsnivåer. I resultatet av den här studien framgår det att läraren genom frågor försökte inkludera studenten och dennes tankar. Dock märker jag av det Holgersson skriver att hierarkin uppstår oavsett hur tillmötesgående läraren än är. Något som kan tyckas talande för att där finns en viss hierarkisk ordning är att läraren är den som tar mest plats i rummet, både i hur hen rör sig i rummet samt hur mycket hen pratar. Detta kanske är ofrånkomligt då en av personerna i rummet besitter mer kunskap i det ämne de gemensamt arbetar med?

Pianoläraren tar i vårt samtal upp vikten av att som elev känna förtroende för sin lärare, och talar likt Holgersson (2011) om hur en dålig relation mellan lärare och elev kan bli destruktivt för eleven. Jag kan naturligtvis inte veta om studenten kände förtroende för läraren, men resultaten av denna studie visar ändå att studenten vågar prova allt läraren ber eleven om och denne visar heller inte någon antydning till nervositet eller rädsla för läraren, vilket skulle kunna betyda att där finns ett förtroende.

#### 6.1.3 Metaforer och gestik som hjälp i pianotekniken

Pianoläraren använde sig kontinuerligt av metaforer och liknelser i sin undervisning, både vad gällde teknik och interpretation. Dock har jag i min studie bara undersökt en lektion vilket inte kan bevisa att så är fallet i alla hans lektioner. Dessa visuella och

språkliga metaforer gavs till studenten som en ensemble av tecken, läraren visade rent visuellt hur exempelvis en slemhand ser ut samtidigt som hen benämnde det som just en slemhand. Alltså samverkade här flera olika tecken för att enligt min tolkning försöka skapa mening hos studenten. Läraren använde sig till stor del av gester när hen förklarade tekniska övningar eller en musikalisk fras. Här syntes likheter med McNeills (1994) indelning av gester. Läraren använde den *ikoniska* gestiken då hen talade om att en övning skulle kännas som stråkdrag på en cello, läraren visade vid detta tillfälle hur det ser ut när man spelar på en cello. Även slemhanden kan tydas som en ikonisk gest då läraren gav studenten en konkret bild både språkligt och genom att med gestik visa hur en slemhand känns och ser ut. De *rytmiska* gesterna användes då läraren vid flera tillfällen i lektionen dirigerade musiken.

Under den observerade pianolektion arbetade student och lärare mycket med att lösa olika tekniska problem. Likt Sándor (1981) arbetade läraren med olika rörelsemönster vid pianot. Sándor (1981) benämner dessa som "staccato", "thrust", "five-fingers, scales and arpeggios", "free fall" och "rotation". Resultatet av den här studien visar att pianoläraren pratade väldigt lite i musikaliska termer. Hen letade snarare efter egna benämningar som oftast resulterade i både språkliga och visuella liknelser eller metaforer. Exempelvis pratade läraren om slemhanden istället för legato. Just denna liknelse fungerade bra för studenten då denne visste vad läraren syftade till. Den liknelsen kanske inte hade tagit fäste hos någon från en annan generation. Larsson (2009) menar att metaforer måste vara förståeliga för studenter om de ska ge kunskap. Just i detta fall visade sig denna metafor kring slemhanden vara förståelig för studenten. Frågan är då om alla de metaforer och liknelser som läraren använde sig av var begripliga för studenten, eller om det ibland blev obegripliga? Larsson (2009) menar även att en metafor kan vara begriplig för en elev men helt obegriplig för en annan. En undran är då om läraren använder samma metaforer för olika elever eller om hen är flexibel och byter spår med olika elever? Något i studien som kan tala för flexibilitet är att läraren frågade studenten om denne visste vad en "slemhand" var innan hen började instruera utefter den liknelsen.

I det skeende i lektionen där läraren inte fick studenten att förstå en viss musikalisk tanke kanske det berodde på att läraren använde en ensemble av tecken som inte blev begriplig för studenten. Läraren provade olika tecken, dels med hjälp av kroppsspråk samt att språkligt förklara vad hen ville åt. Berodde detta på att förklaringen inte blev begriplig för studenten eller hade det snarare att göra med att lektionen började lida mot sitt slut och därmed bristande koncentration från studentens håll?

#### 6.1.4 Styrning av interpretation

I högre musikstudier är det inte ovanligt att elever lägger sin tillit till sin lärare och dennes tankar och åsikter om musikalisk tolkning (Hultberg, 2000). I min observation lade jag märke till att då läraren visade något genom att spela själv var det alltid fråga om att visa en teknisk övning eller ergonomiskt hållbart spel. Det kan förstås som självklart att musikaliteten blev färgad av dessa instruktioner men det fanns inte ett tillfälle då läraren satte sig vid pianot för att visa hur det skulle låta rent musikaliskt.



Pianoläraren problematiserar även detta själv i vårt samtal där hen talar om att inte styra det musikaliska för mycket, men att styrning i teknik indirekt påverkar den musikaliska tolkningen.

Hultberg (2000) delar in studenters ingångssätt i musiken i *återskapande*, *utforskande* och *återskapande och utforskande*. I det återskapande tillvägagångssättet handlar det mycket om att eleven tolkar notbilden exakt och på så sätt återskapar det som står i noten. I det utforskande sättet tar man hänsyn till notbilden men gör egna interpretatoriska tolkningar. I den sista där båda sätten vägs in lär man sig först det som står i noten för att sedan utifrån det göra egna tolkningar. Att beskriva tillvägagångssättet utefter Hultbergs modell blir svårt då detta stycke redan var instuderat. Dock tycker jag mig se att det skett på ett *återskapande och utforskande* tillvägagångssätt. Denna slutsats drar jag då jag under lektionens gång såg att läraren och studenten hade stor respekt för den skrivna notbilden och vad som stod i den. Läraren tog dock till egna knep som ibland tydde på egna tekniska lösningar och musikaliska idéer fränkopplat från noten. Jag märkte även att studenten satte sin egen prägel på stycket, och att detta verkade vara instuderat från både student och lärare, vilket tyder på att de hållit sig *utforskande* till musiken.

I vårt samtal pratade läraren om att ju mer vi spelar från olika epoker desto mer lär vi oss hur nära olika kompositörer står varandra. Hultberg (2000) tar i sin avhandling upp problematiken kring elevers oförmåga att koppla samman spelsätt och tekniker utefter epok. Läraren talade om detta då vi vid ett tillfälle samtalade kring musikhistoria. Hen tog då upp hur lång tid det tar för en elev att se de stora sammanhangen. Alltså att musik av Chopin i spelsätt kan vara likt musik av Debussy. Detta kan motsäga det Hultberg tar upp. Kanske behövs en lång utbildning med vägledning från en kunnig lärare för att koppla samman olika kompositörers spelstilar?

### 6.1.5 Ergonomi

Pianoläraren har inte ett utarbetat koncept för att få elever att spela ergonomiskt hållbart utan arbetar snarare med att pianospelet ska innehålla många tekniska och musikaliska verktyg samt att få till ett så "naturligt" spel som möjligt. Med naturligt menar jag att man inte forcerar varken teknik eller musikalitet, utan gör det som för kroppen känns mest naturligt. Kaladjev (2000) skriver om den psykiska stress och höga krav som kan ställas på musikstuderande och hur detta kan leda till fysisk smärta. Läraren tog i beskrivningen av sin egen bakgrund upp hur hen själv velat pusha sig själv och hur detta gjorde att hen inte hade respekt för de långa processerna som pianospel innebär. Detta förhållningssätt till instrumentet ledde till viss fysisk smärta för läraren.

Schenk (2000) menar att det fysiska förhållningssättet till instrumentet blir bättre om läraren lyckas skapa undervisning präglad av entusiasm, självmotivation och förståelse snarare än stress och prestationskrav. När läraren pratade om stämningsskapande i undervisningsrummet säger denne först att hen inte riktigt tänker kring det, utan att det "blir som det blir". Men när läraren börjar resonera kring detta beskriver hen hur

viktigt hen tycker att det är att vara hjälpsam och ha stor respekt för sin elev. I likhet med Mills (2002) undersökning om vad instrumentallärare tyckte var de viktigaste egenskaperna för lärare på hög nivå påpekade läraren även att kunskap, repertoarkännedom och positivt förhållningssätt är viktiga egenskaper.

Med alexandertekniken och feldenkreismetoden kunde jag se vissa likheter i undervisningen. Inom alexandertekniken pratar man om att ”vara ur vägen”, alltså sluta med det onödiga och överflödiga. Läraren jämförde i intervjun pianospel med att springa, hen beskrev det som att vi springer inte bara med våra fötter utan med hela kroppen. Här drar jag en parallell i att både läraren och alexandertekniken vill åt den mest naturliga utgångspunkten i våra rörelsemönster.

Kaladjev (2000) menar att ergonomi som ämne i musikutbildning är nödvändigt, och att instrumentala studier bör gå hand i hand med individens hela musikaliska utveckling och andra komponenter i hans eller hennes personlighetsutveckling. Resultatet av den här studien visade att läraren arbetar just så, att pianostudierna genomsyras av teknik, interpretation och hållbart spel. Om instrumentallärare på hög nivå kan behärska att sammanföra alla dessa delar kanske ergonomi som separat ämne inte är nödvändigt?

## 6.2 Slutsatser

Syftet med denna undersökning var att utifrån det multimodala perspektivet synliggöra den kommunikation läraren har i sin undervisning och hur den är relaterad till teknik, ergonomi och interpretation. Vad jag kommit fram till efter min undersökning är att läraren arbetar med olika teckensystem för att på så sätt skapa mening hos sin student både i fråga om teknik, ergonomi och interpretation. Dessa tecken kan vara i form av språkliga och visuella metaforer, kroppsspråk, kroppskontakt, mimik och språk. Studien har visat på att läraren kombinerar olika tecken så som kroppsliga tecken och verbala tecken. Ett exempel på detta är ”slemhanden”, där läraren använder en språklig metafor (ordet) en visuell metafor (genom att ”kasta” iväg handen och visa på att den fastnar) samt visa på flygeln rent kroppsligt hur det ser ut när man spelar med en ”slemhand”.

Studien har synliggjort den kommunikation som läraren använder, både kroppsligt och verbalt. Undersökningen har visat att läraren kommunicerar genom kroppsspråk, kroppskontakt och till stor del verbal kommunikation genom metaforer och liknelser för att få studenten att förstå tekniska, ergonomiska och interpretatoriska grepp. Det verkar som att studenten får många bilder, konkreta och abstrakta, att hänga upp instruktionerna på. Jag kan naturligtvis inte veta hur studenten upplevde lektionen och om denne kände av positiv förändring i sitt spel men kan i min analys av lektionen se att de olika instruktionerna gav olika effekt på studenten, så som att kroppen blev mindre statisk, att fraser formades annorlunda och att de spända axlarna åkte ner.

Studien kan förhoppningsvis ge pianolärare nya tankar och idéer om hur man kan undervisa i pianospel på hög nivå där fokus ligger på vidareutveckling av musikalisk tolkning, teknik och hållbart spel.

### 6.3 Metoddiskussion

Jag valde som metod observation med efterföljande intervju och Stimulated recall. Observationen dokumenterades med hjälp av två filmkameror. Eftersom jag undersökte en pianopedagogs musikaliska arbete ansåg jag att videoobservation var den bästa metoden för att kunna analysera vad som skedde i undervisningen. Dock märkte jag under lektionens gång att filmkameran i viss mån förändrade deltagarna, vilket antagligen är ofrånkomligt framförallt beroende på att det var så få människor inblandade. Jag märkte en antydning av nervositet från både lärare och student. Om jag skulle göra om denna studie hade jag provfilmade något tillfälle innan för att få deltagarna mer bekväma med situationen. Alternativt hade jag kunnat ställa upp filmkameran i rummet innan lektionen och inte deltagit under observationen, kanske hade detta skapat en mer autentisk pianolektion för mig att analysera. Med mobilkameran filmades några närbilder på fingrarna vid klaviaturen, även i detta skeende märktes en tendens till nervositet hos framförallt studenten. Detta hade eventuellt kunnat undvikas om jag istället placerat en fast kamera nära pianot.

Innan stimulated recall valde jag att göra en kort intervju där jag ställde frågor om utbildning och syn på pianoundervisning. Detta visade sig vara värdefullt för min studie då läraren tog upp många viktiga tankar och resonemang. Det visade sig även vara bra då dessa ”lätta” frågor fungerade som en igångsättare för tankar och reflektioner kring utbildning och pedagogik i stort. Inför stimulated recall gav jag läraren instruktionen ”Stoppa filmen då du ser något du vill kommentera på”. Jag förtydligade innan för läraren att hen kunde stoppa filmen när som helst och att det kunde handla om vad som helst. Detta visade sig värdefullt då läraren stannade filmen väldigt ofta och kom med många intressanta resonemang och reflektioner.

Att vara neutral i denna undersökning har varit svårt då den pianopedagog jag valt att studera varit viktig för min egna personliga utveckling i mitt pianospel. Jag hade på så vis en förförståelse för hur hen arbetar i sin undervisning, vilket gjorde att jag till en början i min analys drog slutsatser inte bara utefter det material jag hade från denna studie, utan även från mina egna pianolektioner med denna lärare. Det var även svårt i min transkribering och tolkning av filmerna att ställa sig neutral då jag själv har haft lektioner där läraren gett liknande instruktioner och gjort liknande övningar. I och med att jag var medveten om detta har jag försökt se på filmerna så objektivt jag bara kunnat. Detta gjorde jag genom att exakt skriva ner vad som hände under lektionen utan att sätta in någon värdering i detta.

Den teori jag använt i min analys har till stor del hjälpt mig att förhålla mig objektiv till pianoläraren. Genom det detaljarbete som krävdes i analysen blev det lättare att undersöka lärarens kommunikation utan några förutfattade meningar. Analysen

förenklades av att ha begrepp att hänga upp sig på så som igångsättare, teckensystem och ensembler av tecken. Då jag kände denna lärare sedan innan var det av stor vikt att inte försköna och lägga in mina egna erfarenheter och tankar, detta blev lättare efter att jag tittat på det filmade materialet ett antal gånger. Till slut kunde jag i princip enbart se till kommunikationen och bortse från personen. Dock är jag medveten om att det blir svårt att helt förhålla sig objektivt.

### 6.3.1 *Analys ur ett Multimodalt perspektiv*

I min studie har jag valt att analysera mina resultat utefter en socialsemiotisk och multimodal teori. Detta har i mitt fall inneburit att jag tittat efter vilka semiotiska resurser och teckensystem pianoläraren använder sig av i sin undervisning. Jag har även använt mig av begreppet *prompts* (sv. igångsättare) vilket innebär att jag undersökt hur tecken från läraren triggat studenten att göra en förändring och vice versa.

Den socialsemiotiska och multimodala teorin har hjälpt mig komma djupare in på vad det är läraren exakt gör i sin undervisning. Den har gjort det lättare för mig att plocka fram viktiga skeenden och på detaljnivå beskriva dessa.

## 6.4 **Vidare forskning**

Något jag blev nyfiken på under studiens gång var att se hur egentligen studenten reagerade på och tolkade de instruktioner denne fick av läraren. Hur togs alla dessa metaforer och liknelser egentligen emot? På många sätt är att vara pianolärare att hela tiden chansa på att se om olika verktyg kan passa för just den elev de undervisar. Dock vet man aldrig som pedagog om eleven verkligen förstår instruktionen. En studie där fokus ligger på hur elever tolkar lärares interpretatoriska samt tekniska förklaringar vore intressant som vidare forskning. Är alla dessa liknelser lätta för eleven att förstå eller kan de leda till att eleven blir stressad av att inte kunna förstå en specifik liknelse eller metafor?

## Litteraturlista

- Alexanderteknik.se. Undervisning i Sverige. (u.å.). Hämtad 1 januari, 2016, från <http://www.alexanderteknik.se/>
- Berman, B. (2000). *Notes from the pianist's bench*. Yale University Press.
- EHSS, Ergonomi & Human factors, Sällskapet Sverige. (u.å.). Hämtad 1 januari, 2016, från [http://www.ergonomisallskapet.se/foreningsdok/Vad\\_ar\\_ergonomi.html](http://www.ergonomisallskapet.se/foreningsdok/Vad_ar_ergonomi.html)
- Engquist, K. & Olsson, I-M.(2006-2010). *Att vara musiker och artist, vår egen handbok*. Hämtad 2 januari, 2016, från <http://www.artist-musikerhalsan.se/musikerergonomi>
- Ergonomi. (u.å.) I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2 januari, 2016, från <http://www.ne.se/>
- Falthin, A. (2015). *Meningserbjudanden och val: En studie i musikundervisning på högstadiet*. Diss. Lund: Lunds universitet, 2015. Stockholm.
- Haglund, B.(2003). *Stimulated recall: Några anteckningar om en metod att generera data*. Pedagogisk forskning i Sverige 8.
- Holgersson, P. (2011). *Musikalisk kunskapsutveckling i högre musikutbildning: en kulturpsykologisk studie av musikerstudenters förhållningssätt i enskild instrumentalundervisning*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2011. Stockholm.
- Hutberg, C. (2000). *The printed score as a mediator for musical meaning: approaches to music notation in Western tonal tradition*. Diss. Lund: Univ.. Malmö.
- Kaladjev, S. (2000). *Ergonomi i musikutbildningen: ergonomiska och kognitiva aspekter på instrumentalspel*. Diss. Stockholm : Univ.. Stockholm.
- Kempe, A-L., & West, T. (2010). *Design för lärande i musik*. Stockholm: Nordstedts.
- Kress, G. R. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge.
- Larsson, C. (2010). *Rörande metaforer: Om figurativt språkbruk i individuell sångundervisning*. Magisteruppsats i musikpedagogik. Kungl. Musikhögskolan Stockholm.
- Mark, T.C., Gary, R & Miles, T. (2003). *What every pianist needs to know about the body: a manual for players of keyboard instruments: piano, organ, digital keyboard, harpsichord, clavicord*. Chicago: GIA Publications, Inc.
- Metafor. (u.å.) I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 16 mars, 2016, från <http://www.ne.se/>

Patel, R. & Davidson, B. (2003). *Forskningsmetodikens grunder: Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. (3.,(uppdaterade) uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Sandberg Jurström, R. (2009). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar: En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. Diss. Göteborg: Göteborgs Universitet, 2009. Göteborg.

Sándor, G. (1981). *On piano playing: motion, sound and expression*. New York: Schirmer Books.

Schenck, R. (2000). *Spelrum: en metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger*. Göteborg: Ejeby.

Svenska Förbundet för Auktoriserade Feldenkraispedagoger. (u.å.). Hämtad 1 januari, 2016, från <http://www.feldenkraismetoden.org/>

Träningslära.se. (u.å.). Hämtad 19 april, 2016, från <http://traningslara.se/antagonist/>

Vetenskapsrådet (2016). Samlingen av regler och riktlinjer för forskning. Stockholm: Vetenskapsrådet. <http://codex.vr.se/>. (hämtat 20160316)