

FG0045 Examensarbete 15 hp

Lärarexamen med inriktning musik

2015

Institutionen för musik, pedagogik och samhälle

Handledare: Ronny Lindeborg

Andréas Axelsson

Pianisters tekniska utveckling

vägen till ett eftersträvat uttryck

Sammanfattning

I detta arbete undersöktes hur fyra yrkesverksamma klassiska pianister och pianopedagoger nått sin instrumentalkompetens. Det är även en fördjupning i pianoteknikens praxis och en reflektion kring samband och skillnader mellan dessa pianisters utveckling.

Pianoteknik kan innefatta många moment och undersökningen är därför inte begränsad till det rent fysiologiska, utan tar bland annat även upp intervjupersonernas hörsutveckling relaterat till not- och avistaläsning, pedalföring och interpretation.

Diskussion och reflektion bygger på intervjuer från fyra framstående klassiska pianister och pedagoger. Två män och två kvinnor.

Syftet med undersökningen var att få en inblick i hur mina intervjupersoner studerat pianospel under sin uppväxt ur ett instrumentalkompetensperspektiv.

För att klargöra arbetets syfte vill jag betona mitt fokus på pianisternas utveckling och att det inte ämnar vara en lärobok om pianoteknik.

Slutsatsen av mina intervjuer visar att det spelat liten roll var mina intervjupersoner kommer ifrån eller vilken metodisk väg de vandrat. De har följt olika metodiska ideologier, men det de alla har gemensamt är att de har varit drivna, envisa och haft ett passionerat engagemang till instrumentet. De har alla haft en drivkraft som gjort att de aldrig gett upp och ständigt sökt nya utmaningar.

Nyckelord: piano, pianoundervisning, piano teaching, teknik, pianopedagogik

Innehållsförteckning

1	Inledning	1
1.1	Min bakgrund	1
1.2	Ämnets bakgrund.....	2
2	Syfte	8
3	Metod.....	8
3.1	Urval	10
3.1	Genomförande	12
4	Resultat	13
4.1	Analys	13
4.2	Tolkning.....	18
4.3	Slutsatser.....	19
5	Diskussion.....	19
	Referenser.....	23
	Bilaga 1	24
	Bilaga 2	25

1 Inledning

1.1 Min bakgrund

Mitt pianointresse utvecklade sig relativt sent. Jag har spelat piano sedan barnsben, men det var först vid 15 års ålder som musiken blev mitt största intresse. Det berodde mycket på att jag då fick en ny pianolärare som på ett tydligt sätt kunde konkretisera min tekniska problematik. Mina rörelser var väldigt oekonomiska, fingrarna spretade och armbågarna flaxade omotiverat till kompensation för mina svaga fingrar. Jag var oförmögen att fördela vikten i handen på ett gynnsamt vis. Hon gav mig en hel uppsjö av teknikövningar och för första gången kände jag en omisskännlig framgång vid pianot. Det var nog just denna känsla som sedan fick mig att vilja satsa på musiken. "Jag kan-känslan". För mig är den outhärlig och jag vill inte att någon av mina elever ska sluta spela piano på grund av bristande teknik. Piano ska vara lätt.

Men jag har så många frågor angående etyder och teknikövningar. Är det verkligen bra att drilla skalor, arpeggios, Hanon Czerny m.m. dagligen. Kan det ta bort intresset för musik? Är det kanske bättre att spela stycken och jobba tekniskt med svåra passager efter hand som de kommer? Kan man bli för mekanisk då det väl är dags att spela verk? Finns det en bra balans att förhålla sig till så att det inte blir för mycket av det ena eller av det andra och hur är då den balansen fördelad?

Personligen har jag även funnit ett intresse för att förstå hur kroppen fungerar när jag spelar och jag vill ta reda på om det kan gynna spelet, eller om det står i vägen då det tar upp extra tankeverksamhet. Jag vill lära mig mer om armarnas och händernas muskulatur, sensor och skelett för att ta reda på vad som faktiskt är ett ergonomiskt spel, men vill även ta reda på vilka nackdelar det finns med att tänka på detta.

Framför allt är jag nyfiken på hur andra pianister övar och vilken väg de tagit för att komma dit de kommit idag. Jag vet av erfarenhet att väldigt få elever gör exakt det som deras lärare säger åt dem att göra och att resan till att bli utövande musiker till stor del är autodidakt. Man har mycket tid i övningsrummet och varje dag måste egna beslut tas angående upplägg och innehåll.

Jag är dessutom nyfiken på vad det är som driver klassiska pianister till att öva så mycket som de faktiskt måste göra. Hur motiverar de sig själva till att öva och hur liknar och hur skiljer sig deras motivation från varandra?

1.2 Ämnets bakgrund

Under denna rubrik sammanfattar jag en del av den pianotekniska praxisen. Inledningsvis förklaras hur hjärnan arbetar vid inläring av den motoriska aspekten av pianoutövande. Vad försigår egentligen inom oss och hur ser ut den fysiologiska processen? Hur bör man öva för att ge hjärnan goda förutsättningar att skicka ut de önskvärda impulserna? Därefter följer en aspekt ur Prof. Hallhagens metodik som beskriver hur han arbetade med inre bilder och sinnesförnimmelser för att locka ut det kreativa hos sina elever. För att förstå den tekniska utmaningen en pianoelev står inför sammanfattas några av de största problemområdena och hur de kan utföras ergonomiskt och lateralt (överarmarna positionerade avslappnat vid sidan av kroppen) samt hur teknikinläringen kan omhändertas i olika metodiska ideologier. Avslutningsvis beskrivs kortfattat hur pianotekniken utvecklats sedan 1700-talet, hur de tekniska idealen uppstått och bytts ut för att gynna den samtida musiken.

*

Det tar lång tid att behärska piano som instrument och även för en väldigt begåvad individ kan det ta upp mot 10 till 15 år innan man kan se piano som sin profession. Märkligt nog är det relativt få pianostuderande som väljer att läsa facklitteratur om sitt hantverk (Wiggen, 1966). Detta var iallafall Knut Wiggens åsikt då han granskade lånestatistiken för pianolitteratur på Musikaliska Akademiens bibliotek i Stockholm på 60-talet. Det är en vanlig föreställning bland pianopedagoger att det är rent onödigt att studera läran om kroppens muskulatur och de nervösa och psykologiska processerna. Enligt honom är det rent hänsynslöst mot sig själv att inte ta reda på mer i ämnet då det kan spara år av studietid för insikter som går att lära sig på en vecka. (Wiggen, 1966).

När man undersöker inlärningsprocessen måste hela individens psykologiska status beaktas. Nervbanorna måste tränas upp, det måste finnas diskussioner om estetik och etik och inte minst måste musklerna i hand och arm byggas upp för att kunna utföra tankens arbete. Allt detta måste prioriteras. (ibid.)

Vidare forskning har naturligtvis gjorts i ämnet om nervbanornas utveckling. Fredrik Ullén, som både är internationell pianist och hjärnforskare på Karolinska Institutet har undersökt hur nervbanorna blir tjockare och i högre grad mer funktionseffektiva om barn spelar instrument från en tidig ålder. (Ullén, 2007)

För att effektivisera sin övning kan det vara viktigt att förstå den rent fysiologiska aspekten i inlärningsprocessen. En människas muskler är kopplade till ryggradens spinalnerv med hjälp av nervtrådar. Det är inte så att det är en lång, tunn tråd mellan muskel och spinalnerv, utan dessa trådar är korta och förgrenas i ett sammanflätat nätverk. Dessa skiljevägar, eller växelstationer, kallas för synapser och var gång en rörelseimpuls skickas så måste den hitta rätt väg i detta komplicerade system. (Wiggen, 1966)

När vi gör en ovan rörelse så kan det vara svårt och ta lång tid för den elektriska laddningen att hitta fram till sitt mål, men var gång vi hittar rätt så blir det aningen lättare att hitta samma

väg ännu en gång (Wiggen, 1966). Detta fenomen beskrivs även i Millmans snöstigsprincip som med en anekdot beskriver samma process. Det är lätt att veta vart man ska gå om det finns en klar stig nedtrampad i ett snöfyllt landskap, men om det finns många fotsteg i olika riktningar tar det längre tid att hitta rätt och risken att välja fel är betydligt större (Schenck, 2000).

Det är omöjligt att påverka våra impulsers hastighet med vilja, tanke eller medvetande. De måste få arbeta självständigt genom att vi känner till hur de fungerar och anpassar vår övning därefter. (Wiggen, 1966)

En pianopedagog som förstod denna princip var Carl Czerny. Trots att hans etyder fortfarande används flitigt faller hans metodiska tanke ofta bort då de presenteras för pianostudenter. Många tror att han ville skapa musikaliska övningar, men detta är helt felaktigt. Han vill det direkt motsatta, att hans övningar skulle innehålla så lite musik som möjligt. Han förstod det att det inte endast är teknik och förmågan att se musikaliska mönster som övas in, utan att även den utförandes känslor och inställning till pianospelet lagras och påverkar utförandet. (ibid.)

Om en pianostudent känner oro, ångest eller stress inför att hinna lära sig spela rätt på sin lektion eller konsert kommer den känslan att skapa ett mönster av obehag som är kopplat till instrumentet. Ju fler gånger denna känsla inbefinner sig desto mer blir anspänt blir studentens psyke vilket leder till ofrukt samma anspänningar. Just dessa två faktorer; felinriktade rörelser och felinriktad sinnesstämning, var det som Czerny ville motverka med sina etyder. Enligt Knut Wiggen är det viktigt att öva gynsamma rörelser väldigt många gånger för att stärka nervbanorna. ”Var tusende gång som fingerparet utför sin alternerande rörelse finner nervimpulserna vägen en tusendels sekund snabbare. Talet är bara att fatta som en illustration” (ibid. s.82).

Vi har tre typer av rörelser; de omedvetna, de diadechokinensiska och medvetna. Med diadechokinensiska menas att rörelsen är medveten vid början och slut, men att den i mitten styrs av den lilla hjärnan och då är omedveten. Detta sker vid spel av till exempel drillar, albertibas och tremolo och detta lär sig därför bäst genom att man först studerar figuren (vara medveten) för att sedan försöka tänka på annat då figuren spelas. På så sätt får man in rörelsemönstret i den lilla hjärnhalvan och de elektriska laddningarna kan jobba mer ohindrat. Alla rörelser vi gör medvetet skickas till den stora hjärnan och tar därför längre tid att processera, medan det vi gör undermedvetet skickas till den lilla och sker blixtnsnabbt. (ibid.)

De nervceller vi har i våra muskler kallas för kinensiska och de skickar meddelanden till hjärnan om i vilken grad de är anspända. Det är på det viset som vi med slutna ögon kan nå ena handens handflata med den andra handens pekfinger. (ibid.)

Det finns en formel för inläring och den kan se ut ungefär såhär: tänka – utföra – jämföra. Vi måste visualisera och konkretisera resultatet. Vad ska jag göra? Hur ska jag utföra det? Vad kommer att ske? Därefter utför vi handlingen och reflekterar kring vad som hände och hur det

kan göras bättre. Sedan upprepas samma procedur om och om igen tills vi når vårt önskade resultat. (ibid.)

*

En lärare som förstod vikten av studentens sinnestämning vid övande och utförande var professor Gunnar Hallhagen som undervisade på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm (KMH) från 1953 till 1989. Han undervisade flera av våra idag mest framgångsrika klassiska pianister och kännetecknade sin metodik med att inte enbart undervisa den etablerade praxisen utan arbetade även med studenternas inställning till sitt musicerande. (Åberg, 2011)

Anders Kilström, nuvarande professor på KMH, minns en gång då Hallhagen sa ”jag har en liten sak till dig” (Åberg, 2011, s.48) och lade en kastanj i hans hand. Troligtvis var det en känsla han ville förmedla till Anders och på liknande vis arbetade han med interpretation och tolkning av musik. Love Derwinger berättar att ”Hallhagen kunde ha små poetiska utläggningar ibland, men han var alltid konkret och fokuserad på musiken hela tiden” (ibid. s.50).

Som pedagog var Hallhagen intresserad av studentens själsliga utveckling. Det handlade inte enbart om att fostra en pianist till att förstå den etablerade utförandep Praxisen, utan även att fostra självtänkande individer som tolkar och interpreterar musiken efter eget tycke och förstånd. (ibid.)

Pianospel handlar inte enbart om muskelträning, eller uthållighet, utan om hur vi kan lära oss att använda våra muskler på rätt sätt för att undvika eventuella hinder. Vi har stora och små muskler i vår kropp, vissa är till för precisionsarbete, medan andra är starka och kraftfulla, mer lämpade för det grovmotoriska (Sandor, 1981)

Ofta pratas det i pianistkretsar om att söka ett avslappnat spel, men detta kan vara missledande. Det finns inget fullkomligt avslappnat spel då det alltid kommer krävas energi för att skapa de känslor man vill frambringa. Avslappning är alltså inte en lösning, men genom att använda rätt muskler på rätt sätt kan vi undvika att göra oss av med för mycket energi och klara oss undan överansträngningar (ibid).

Våra muskler kan endast göra en sak, oavsett hur stora de är, eller var i kroppen de är positionerade: sammandragningar. Med hjälp av nervsignaler kan vi be våra muskler att dra ihop sig på beställning, däremot kan vi inte be dem att dra ut sig till sitt ursprungsläge igen. För att göra det måste vi be de antagonistiska muskelgrupperna att dra ihop sig, eller låta gravitationen göra jobbet. Om vi skickar signaler till en muskel som redan är sammandragen, reagerar den med att dra ihop sig ytterligare, men detta sliter på musklerna och det är just det som kan leda till överansträngning (ibid).

Om vi justerar handleden så att tangent, finger och antagonistiska muskler hamnar i en rak linje, hjälper vi musklerna och vi får ett mer lateralt spel. Då vi spelar med tummen finns det andra saker vi måste ta hänsyn till, då den har en annan natur än de andra fingrarna. Tummens

metacarpalben är positionerat lite avsidet från resten av handen (metacarpalbenet är det ben som binder ihop tummens falanxer med handleden, se bilaga), vilket kan leda till ett obalanserat skal- och arpeggiospel. Genom att sänka handleden en aning, så att leden, där metacarpalbenet och handleden möts, blir horisontell med tangenterna, kan vi få bättre kontroll över tummens anslag (ibid).

För att förstå varför vissa rörelser skadar mindre än andra behöver vi förstå lite övergripande om armens anatomi. I underarmen har vi två långa, parallellt gående ben. Det som fortsätter upp i riktning mot lillfingret heter Ulna och det som är närmare tummen och pekfingret heter Radius. Dessa två är avgörande för våra rotationsmöjligheter. I underarmens övre del (den del som är närmast armbågen) har vi flexormuskler. De hjälper Ulna och Radius att rotera i valfri riktning. Då vi står i vårt naturliga läge, med armarna längst med kroppen, är Ulna och Radius positionerade parallellt med kroppen. Om vi då böjer armbågen 90 grader så att tummen pekar uppåt, hade vi fått en perfekt ergonomiskt utgångspunkt för att musicera. Dessvärre ligger inte klaviaturen i denna lodräta riktning, så för att vi ska komma i rätt positionering måste vi vrida våra underarmar i pronation (riktning in mot kroppen). Denna olycksaliga grundpositionering hämmar våra möjligheter att vrida ytterligare i pronation, om nu en sådan situation skulle uppkomma. Olyckligtvis så uppstår den jämt och ständigt, men lyckligtvis går den att undvika genom att föra armbågen en liten bit ut från bröstkorgens sida, i en axiell, lateral rörelse. Att vrida underarmen i supination (riktning bort från kroppen) är inget problem.(ibid).

En intressant notis här är att Neuhaus (1982) förkastar den anatomiska kunskapens nödvändighet vid pianoutövande.

Det är bevisat att att den kunskap som studier av pronation och supination skänker, inte på något vis befrämjar pianospelets konst. Den kommer däremot alltid på tal i avsaknad av äkta, konkret kunskap, den som denna bok talar om och som verkligen bidrar till pianospelets fullkomlighet.(ibid. s.112)

Han ger däremot inte någon källa, utan refererar till sina elever, hans ”gärningar”, där han menar att det är uppenbart att de klarat sig utan denna kunskap. Heinrich Neuhaus(1982) beskriver i sin bok ”*Om pianospelets konst*” att det är viktigare att veta ”vad” det är som ska uppnås, snarare än ”hur”. Det måste alltid vara målen som styr medlen, eller som Michelangelo så väl uttrycker det ”La mano che ubedisce all´intelletto”, det vill säga ”Handen som underkastar sig intellektet” (ibid. s.97).

Han menar också att det finns tre faktorer som måste räknas med i arbetet med teknik; det som ska interpreteras, interpreten och instrumentet. Det gäller att använda kroppens resurser ekonomiskt. ”Den oerfarne däremot skjuter antingen flugor med gevär eller anfäller en fästing med leksakspistol” (ibid. s.98).

Neuhaus betonar att den psykologiska aspekten har stor betydelse hos en pianist. Man måste våga att spela och inte vara rädd för att göra fel. Många av de stora pianisterna hamrade på pianot, starkt och utan att tveka innan de bemödade sig med att tolka och interpretera i alla nyanser. Med denna inställning skapas gynnsamma impulser och bygger upp styrkan i fingrarna så att alla fingrar kan producera samma styrka. (ibid.)

Det svåraste man som pianist kan ta sig an är att spela långa passager starkt och snabbt. Framförallt om det ligger obekvämt på klaviaturen. Konstigt nog lär sig unga idag ofta att spela i C-dur när de spelar sina första toner på pianot. Det är konstigt eftersom C-dur är den mest forcerade och obekväma tonarten att spela i eftersom tummen är skapad kortare än de resterande fingrarna. Frederic Chopin var medveten om detta och lät ofta sin nybörjare spela i till exempel B-dur eller Dess-dur vilka innehåller många svarta tangenter. Han uttryckte även att femfingerspositionen där E, Fiss, Giss, Aiss och Biss var nertryckta var den absolut mest ergonomiska ställningen för handen. (ibid.)

Nyckeln till bra teknik är att handen ska röra sig med lätthet, obehindrat, men det ska samtidigt vara ett tungt tankearbete. Styckets komplexitet får inte synas i handen, utan snarare i en rynkad panna. Man måste vara förutseende och undvika att spela fel till varje pris, ”...ett fel man har undvikit är guld värt, ett rättat fel är bara värt koppar” (ibid. s. 119).

Men hur förhåller man sig till ett ljud man skapar, hur får man det att klinga som man vill? Boris Berman (2000) beskriver det som ”in-” och ”out-playing”. I ”in-playing” föreställer vi oss tonen introvert, vi kan föreställa oss en orkester och då inta positionen av ett visst instrument innan vi slår an en tangent. ”Out-playing” använder vi oss av då vi lyssnar på tonen som vi frambringat och reflekterar kring hur den lät. Det kritiska är att vi verkligen reflekterar och inte nöjer oss, utan upprepar proceduren tills vi når ett tillfredställande resultat.

Som övning kan vi spela ett ackord och lyssna aktivt efter varje ton och reflektera kring dess mening i helheten. Man kan även öva sig på att spela med konsekventa dynamiska nivåer, det vill säga att ett pianissimo alltid är lika starkt oavsett dess relation eller vilken föregående och efterkommande dynamik spelas i. (ibid.)

Hur du sitter på pianopallen påverkar dina möjligheter att forma klangen. Om du sitter för lågt blir det svårt att använda överkroppen och om du sitter för högt är det svårt att hitta tyngden i anslaget. Just det senare är ofta ett problem för många pianostudenter. För att hitta tyngd måste man kunna slappna av och låta handen falla. Enligt Berman bör man jobba med väldigt aktiva fingertoppar för att få ett precisionsfullt spel, speciellt vid svaga nyanser. ”I do not lift my fingers, they just live there, on the second floor” (ibid. s. 31).

Han menar även att detta naturligtvis inte går att applicera på alla stilar. I exempelvis Chopins musik tycker han att fingrarna ska vara som klistrade till tangenterna, men att det i Mozarts passar sig bättre om de faller ner på tangenterna lite lätt från ovan.(ibid.)

Samtidigt säger Berman att man inte ska öva stora hopp horisontellt, utan att den snabbast positioneringen mellan två punkter är en kurva. ”The creature, born to crawl, cannot fly” (ibid. s.47).

Han menar att greppet ska formas i luften för att sedan svepa ner som en hök över klaviaturen, men framför allt betonar han att förståelsen för den musikaliska helheten hjälper pianisten att hitta den rätta tekniken.

Pedalen är utformad för att kunna förlänga ljud och för att kombinera toner till harmonier. Detta skapar en biprodukt av en rikare ton med mer övertoner. Men det finns en risk med just detta, används pedalen omedvetet skapas ett kluster av övertoner och klanger och det är viktigt att lyssna så att endast de klanger man vill frambringa får klinga. Den måste därför användas så diskret och så lite som möjligt. (ibid.)

Pianots föregångare som clavichord och hammerklavier hade en rikare klang än pianot då det resonerade mer. Det är viktigt att man känner till detta för att kunna interpretera musiken som skrevs till dessa instrument. Det är ett vanligt missförstånd att Bach ska spelas utan pedal eftersom det inte finns någon beteckning på hur eller när den ska användas. Men för att tolka den ursprungliga klangen behövs även här en viss pedalisering.(ibid.)

Pedalen har flera nivåer och det är en stor skillnad på att trycka ner den fullt och att endast använda $\frac{1}{4}$ av dess kapacitet. Dämparna i pianot tar först bort de ljusaste resonerande strängarna, så om pedalen endast släpps lätt så kan man bibehålla det mörka spektrat i klangen medans det ljusare dör bort. Pedalen får aldrig skötas maskinellt eller logiskt, utan måste behandlas utefter det vi hör. Örat måste alltid leda oss till våra beslut, inte foten. (ibid.)

Pedalbeteckningar som är noterade i stycken bör alltid beaktas och handskas respektfullt, men de bör inte läsas ordagrant då de ofta skrevs på ett annat instrument än det vi spelar på idag. Vi måste därför tolka kompositörens intention med pedaliseringen och försöka återskapa det på vårt instrument. (ibid.)

Det finns många tekniker vid pedalspel. Vi kan använda oss av pedalvibrato eller tremolovibrato då vi lätt guppar upp och ned på $\frac{1}{4}$ pedal. På så sätt får vi en rikare klang, men utan att klangerna grötar ihop sig. Vi kan även använda oss av effekter så som att trycka ned eller släppa pedalen gradvis. En halv pedal kan till exempel användas för att ge effekten av en frikopplad cymbal. (ibid.)

Allt detta handlar naturligtvis om användningen av höger pedal, den vänstra används inte lika ofta och är därför ofta missförstådd. Den ska inte användas för att dämpa klangen eller för att möjliggöra en svagare nyans, utan för att skapa en viss effekt. Det kan passa sig att använda sig av una corda (vänsterpedal) då man spelar en stark passage. Mekaniskt skiljer sig una cordaspel sig åt beroende på om det utförs på ett piano eller på en flygel. På en flygel flyttas tangenterna sidleds så att endast två strängar slås an medans det på ett piano innebär att hammrarna flyttas närmre strängarna så att de inte kommer upp i samma hastighet. Sostenutopedalen (mittenpedalen) fungerar väldigt sällan som den ska och ska endast

användas om kompositören uttryckligen vill det. Men enligt Berman är det viktigaste i läran om pedalföring att lyssna. (ibid.)

*

För att bättre förstå dagens åsikter kring pianoteknik kan det vara intressant att veta mer om hur teknikens utvecklingsprogression sett ut. På 1700-talet, fram till mitten på 1800-talet, rådde ett fokus på den så kallade fingerskolan. Då arbetade man med passiva överarmar, underarmarna skulle användas ytterst sparsamt och handlederna skulle vara så stilla som möjligt. Det skulle med andra ord vara fingrarna som gjorde jobbet. (Kanerva, 2014)

Senare laborerade den tyske musikpedagogen Ludwig Deppe med handens vikt och hur man kunde använda den till uttryckets fördel. Detta var den så kallade viktskolan. Denna gav ett skjut för fingrarnas impulser och tog bort en del spänningar men kunde påverka stabiliteten i handen på ett negativt sätt. Några av Deppes elever, framför allt Elisabeth Caland, vidareutvecklade denna tekniska idé och utforskade resultatet av cirkelrörelser i armar och handleder, vilket visade sig leda till ett betydligt mer bekvämt positioneringsspel. Detta blev senare kallat skolan för kretsörelser. (ibid.)

2 Syfte

Jag syftar att undersöka svenska yrkesverksamma klassiska pianister och pedagogers musikaliska bakgrund och tekniska utvecklingsfaser kopplat till den miljö de växte upp i för att granska deras upplevelse av den process som lett fram till deras nuvarande tudelade yrkesroll.

3 Metod

Även om det finns mycket kunskap kring pianopraxisens ergonomiskt utilitaristiska utförande gav detta mig endast en bas att stå på för att förstå olika metodiska ideal. Men då jag ämnade att undersöka de individuella utvecklingsfaserna hos mina intervjupersoner fick jag även reflektera över min egna subjektiva empiri för att kunna precisera mina frågeområden. Jag valde att ägna mig åt den kvalitativa intervjuformen eftersom jag då på ett flexibelt vis kunde anpassa mina frågeställningar till den aktuella intervjusituationen, samt på förhand förbereda relevanta frågeområden (Johansson, 2001).

Till en början konkretiserade jag mitt syfte för att finna kärnan i det jag ville undersöka. Jag grupperade in mina frågor i huvudkategorier såsom barndom, tonår, högskola, avistateknik,

gehörsteknik med mera och följdfrågor i subkategorier. När väl det var gjort mailade jag en inbjudan till de potentiella intervjuobjekten och informerade om vad mitt arbete går ut på och en ungefärlig genomförelsetid (Johansson, 2001).

För att få en berikande intervju såg jag till att vara väl påläst i ämnet för att kunna ställa relevanta motfrågor, på så vis kunde samtalet ledas in på djupare nivåer (Kvale, 1997).

Vid intervjutillfället frågade jag informatörerna om de godkände att samtalet spelades in och förtydligade att det endast var för internt bruk och att min sammanställning ej skulle komma att bifogas in i arbetet i dess helhet. Dessutom frågade jag om de samtyckte till att jag nämner dem vid namn och eventuellt refererar citat från vårt samtal.

Under själva intervjuens fortlöpande tänkte jag på att inte färga av mina värderingar och åsikter i mina speglingar, det vill säga i mina oplanerade motfrågor. Jag tänkte även på att bibehålla ett lugn för att ge informanten en chans att tänka igenom sina svar och inväntade då motpartens resonemang. För att få mer uttömmande svar använde jag mig av en teknik som kallas spegling (Johansson, 2001), eller sonering (Kvale, 1997). Då bemötte jag intervjuobjektet i dennes resonemang genom att ställa konkreta motfrågor. Det var viktigt för mig att försöka använda frågeformuleringar som ”När?”, ”Var?” och ”Hur?” eftersom de är mer konkreta än till exempel ”Varför?”, som kan upplevas som mer diffust. Jag ställde även specificerande frågor (Kvale, 1997) för att få mer precisa formuleringar på ett uttalande.

Jag valde att spela in samtalen med mobiltelefonen för att kunna fokusera på dynamiken i rummet och på samtalets flöde (Kvale, 1997). Personligen tycker jag att det är viktigt att ha ögonkontakt med min samtalspartner för att etablera ett förtroende och för att få en god kontakt.

När intervjuerna var genomförda transkriberade jag innehållet och renskrev det för att få ett mer lättläst och lättöverskådligt material. Det gällde då att göra en bedömning om vad som var talspråk för att sedan formulera om det i skriftspråk, det vill säga att identifiera tilläggsord, utfyllnadsord, läten med mera och ta bort dessa. I vissa fall var även meningar tvungna att formuleras om då ord hamnat i ologisk ordning. Viktigt var att essensen, eller andemeningen förblev densamma (Kvale, 1997).

När sammanställningen var färdigställd skickade jag ut en kopia till intervjupersonen så att denne fick chansen att läsa igenom och eventuellt påpeka missförstånd med mera. I vissa fall kan personen i fråga vilja stryka vissa delar och en korrigeringsfår då ske i samförstånd med mig som skrivit transkriberingen (Kvale, 1997).

Det färdiga materialet analyserades med en koncentreringsmetod där jag sållade bort det överflödiga och silade fram det jag ansåg vara relevant till mitt syfte. Till att börja med läste jag igenom hela intervjuensammanställningen för att förstå helheten, därefter delade jag in stycken efter ämne och gjorde en meningskoncentreringsmetod, det vill säga en kort sammanställning av styckets innehåll. Dessa koncisa meningar analyserade jag sedan genom att ifrågasätta med relevanta frågor kopplat till mitt specifika syfte. Slutligen granskade jag

mitt utsållade material metaperceptivt och analyserade dess innehåll i förhållande till vartannat. (Kvale, 1997).

De olika samtalen analyserades i relation med varandra för att se hur de olika intervjupersonernas erfarenheter skiljde sig åt och liknar varandra.

*

Vid en kvalitativ intervju färgar undersökaren av sina intervjuobjekt med sina personliga värderingar, förhoppningar och ståndpunkter. Det är mer eller mindre omöjligt att inte färga av sina intervjupersoner och det kan till och med vara gynnsamt om det görs på ett sätt som får intervjupersonen att vilja uttrycka sig mer genomförligt. Men undersökaren bör vara medveten om sin utsago och dess effekter. Grundfrågorna måste därför vara genomtänkta och framför allt objektiva. Intervjupersonens svar måste var subjektiva och sanningsenliga. För att nå detta måste undersökaren vara förtroendefull så att intervjupersonen respekterar syftet för undersökningen. Det är därför viktigt att det finns en god relation mellan intervjuperson och undersökare. (Johansson, 2001)

3.1 Urval

Jag valde att selektivt handplocka mina informatörer bland verksamma pianister som utöver sitt yrkesutövande även arbetar som pianopedagoger. Det var min förhoppning att de då, som pedagoger, reflekterat och analyserat över sin egen utveckling för att kunna hjälpa sina elever.

Det var tänkt att allainformanter skulle vara pianolärarnalärare på KMHs kk-institution. Inte enbart för deras unika kompetens, utan även för att lätt kunna komma i kontakt med dem om frågor skulle uppstå. Dessutom hade jag möjlighet att boka rum för mötena på intervjupersonernas arbetsplats och hoppades med det kunna undvika logistisk problematik. Att intervjuva människor från samma arbetsplats skapar emellertid en risk för undersökningens kredibilitet då de kan prata ihop sig sinsemellan och bestämma sig för vad de vill dela med sig i min undersökning. Men då Ann-Sofi Klingberg, som är pianopedagog och ensembleledare på Södra Latins gymnasium, valt att delta hoppas jag kunna minimera risken för informationsbaserade kartellbildningar.

Intervjupersonernas ålder har varit irrelevant, men jag har valt personer som studerat klassisk piano på högskolenivå och som är verksamma i arbetslivet som musiker och pianopedagoger. Jag har varit medveten om könsfördelning av intervjupersonerna och velat få det så jämförbart som möjligt med lika stor medverkan av män som av kvinnor. Men eftersom undersökningen varit frivillig och lärarstaben på KMHs kk-institution har en manlig majoritet har jag haft ringa inflytande i könskvoteringen. Men då Ann-Sofi gick med på att delta i undersökningen består nu mina intervjupersoner av två män och två kvinnor.

Samtliga medverkande har godkänt att de nämns vid namn och att deras uttalanden kan komma att användas i denna uppsats förutsatt att de haft möjlighet att korrigera eller stryka

stycken kopplade till deras egen person eller utsago. Jag har valt att synliggöra mina intervjupersoner då undersökningen beskriver detaljer ur individernas uppväxt, miljö, familjeliv och utvecklingsfaser. En säkerhetsställning av anonymitet kan inte ges då deras ämne av expertis är relativt snäv. Detta kan medföra att deras identitet blottläggs indirekt i min undersökning. Dessutom kan en censur från min sida även hämma undersökningens kvalité och relevans.

*

Prof. Olov Olofsson är utbildad kyrkomusiker och tog solistexamen i piano på KMH för Prof. Gottfried Boon. Olofsson har även medverkat som sångare både i Radiokören och i Kammarkören under ledning av Eric Ericson och är professor i musikalisk instudering vid KMH där han specialiserar sig på att arbeta med klassiska sångare. Han har även medverkat i ett flertal radio- och grammofoninspelningar och släppt skivor med bland andra Malena Ernman med musik av Maurice Ravel.

Susan Yondt är en utbildad konsertpianist och tog till en början sin Bachelor of Fine Arts in Music vid State University of New York at Buffalo då hon studerade piano för Prof. Stephen Manes. Därefter studerade hon vid University of Louisville i Kentucky, USA där hon tog sin masterutbildning för Prof. Lee Luvisi.

Yondt kom till Sverige 1979 och har sedan dess spelat både solorepertoar och med orkestrar och kammarmusiker. Nu undervisar hon även piano på KMH och på Uppsala musikskola. Yondt är en aktiv konsertpianist med internationella vidder som har spelat in för både radio och tv runt om i Europa.

Prof. Stefan Bojsten är utbildad konsertpianist vid KMH och Royal Academy of Music i London. Turnerat jorden runt och spelat med orkestrar, i kammarmusiksammanhang och som solopianist. 1986 vann han tillsammans med violinisten Dan Almgren Vittorio Gui i Florens som är en av världens största kammarmusiktävlingar och tillsammans med trion Stockholm Arts Trio har han spelat i bland annat New York i Cornege Hall. Sedan 1997 är han ämnesföreträdare för kk-institutionen på KMH och är även vice ordförande för EPTA (Svenska pianopedagogförbundet) och ordförande för Klaverens Hus (Föreningen för 1800-talets klaverinstrument i Sverige). Utöver det har Bojsten gjort otaliga skivinspelningar för bland andra Naxos och BIS.

Ann-Sofi Klingberg är utbildad konsertpianist vid KMH där hon tog sin kandidat och masterutbildning för Prof. Gunnar Hallhagen, Utöver det studerade Klingberg även piano för Mario Conter i Italien. Hon medverkar i kammarmusikgruppen Sonanza där hon tillsammans med Annette Alemitou Mannheimer och Sara Wijk spelar nyskriven musik och har utfört över 100 uruppföranden och spelat in sju CD-inspelningar. Tillsammans har de även gästspelat på flera internationella musikfestivaler. Klingberg var lektor på Ingesunds Musikhögskola mellan 1985-2002 och arbetar nu på Södra Latins Gymnasium.

3.1 Genomförande

När det stod klart för mig vad jag vill undersöka började jag med att läsa böcker om pianoteknik. Jag behövde veta mer om mitt ämne och få en bredare förståelse för att föra intervjuerna på ett sätt där jag fick de svar jag sökte. För att veta mer om hur jag kunde bete och formulera mig på ett tydligt vis läste jag dessutom några böcker om intervjumetoder varifrån jag även lärde mig om hur jag sedan kunde handskas med svaren från mina intervjuer.

Parallellt som jag läste om pianotekniker provade jag teorierna från böckerna praktiskt vid pianot för att få en bättre förståelse för vad författarna ämnade med sina spekulationer och påpekanden. Detta visade sig vara väldigt behjälpligt då det klargjorde en del begrepp som jag tidigare inte förstått i sin helhet.

Efter en månad kände jag mig redo för att påbörja arbetet med undersökningen och mailade till sju olika pianolärare på KK (Klassisk musik)-institutionen på KMH. Jag fick till en början endast svar från tre av dem, men fick lite senare även med mig en fjärde. Under den tid då jag endast hade tre planerade intervjuer hörde jag av mig till Ann-Sofi Klingberg som arbetar som pianopedagog på Södra Latins gymnasium. Hon tackade ja till min inbjudan och till sist hade jag fem intervjuer planerade.

Då första intervjun närmade sig formulerade jag frågor som jag kunde användas som ett rättesnöre under frågestunden. Frågorna gav mig även likvärdiga svar som senare kunde analyseras och jämföras sinsemellan då alla intervjuer var gjorda.

Jag genomförde intervjuerna en efter en och bokade in nästa tillfälle först då den förra var avklarad. Till varje tillfälle bokade jag ett övningsrum på KMH och spelade in intervjun med min mobiltelefon. Jag hade ämnat att intervjuerna skulle pågå i ca 30 minuter per tillfälle, men jag märkte snart att det inte gick att hålla tiderna exakt. Varje intervju var kolossalt intressant och jag tillät mig att i vissa fall vara mer frimodig med tiden.

Väl hemma började jag med mitt transkriptionsarbete och lyssnade på en mening i taget och formulerade det i skrift på datorn. När det var klart mailade jag ut sammanställningen till intervjupersonen så att denne hade en chans att kontrollläsa dess innehåll och eventuellt påpeka om det var något som jag missuppfattat eller hört fel.

Lyckligtvis var det inget som skulle modifieras, så jag kunde gå direkt till att sammanfatta varje intervju för sig och gruppera in de olika svaren i ämnesområden. På så sätt kunde jag lättöverskådligt förstå intervjuens helhet för min analys.

4 Resultat

4.1 Analys

Det är många faktorer som påverkar barn och ungdomar som ska lära sig att spela piano. Jag valde därför att dela in min analys av intervjuerna i olika ämnesområden. Här beskrivs de musikaliskt sociala aspekterna kopplat till individernas uppväxt, var och för vem de har utbildat sig, samt hur de upplever hur deras lärare arbetat metodiskt med dem. Jag sammanfattar även hur de upplever att de arbetat och utvecklat sitt gehör och sin pedalföring, samt deras ergonomiska medvetenhet under sin skoltid. Avslutningsvis beskrivs övriga aspekter på teknik och metodik som intervjupersonerna valt att dela med sig av.

*

Det visade sig att alla mina intervjupersoner haft ett starkt stöd hemifrån från föräldrar eller släktingar. Däremot har piansternas förutsättningar sett lite olika ut. Det var bara SB som var uppvuxen med ett piano ståendes i hemmet innan han själv började ta lektioner. De andra antingen hittade ett piano att spela på, eller köpte ett då de fick en lärare. OO hittade ett piano i församlingshemmet i den missionsförsamlingen han växte upp i, A-SK fick ett piano av sina föräldrar då hon började och SY var mycket hos sina grannar som hade ett piano och spelade hos dem.

Men de var alla i ungefär samma ålder då de fick sin första lektion, det vill säga mellan sex till sju år ålder. Men Susan hade tjatat på sedan föräldrar ända sedan hon var fyra år gammal, men fick börja först när hon fyllt sju år och fick då även sitt första piano.

Tre av de fyra intervjupersonerna hade musikaliskt aktiva föräldrar eller släktingar. SYs farbror spelade i ett jazzband och spelade ofta på släkträffarna då hon var liten och hennes mormor hjälpte henne till en början och satt med henne då hon övade på sina läxor. OO satt för det mesta själv, men hade en väldigt musikintresserad mamma och en pappa som var organist och kompositör i Hedvig Eleonora kyrka men som inte var närvarande under hans uppväxt. SBs mamma studerade opera och kunde ibland öva tillsammans med en pianist i hemmet. Hon tog även med honom på sina konserter redan från det att han var fem år gammal och hon undervisade honom själv i ungefär ett år. SBs pappa var sjöman, men kunde spela de flesta instrument och var väldigt musikalisk. A-SKs föräldrar spelade inte själva, men såg det som allmänbildning och något som de ville att deras dotter skulle göra.

Något de däremot har gemensamt är att de tyckt om att spela tillsammans med andra. SY och A-SK lärde sig till och med andra instrument för att de vill kunna spela mer med andra musiker i sin barn- och ungdom.

*

Samtliga informanter har högskoleutbildning i piano, men deras väg dit har i viss mån skiljt sig från varandra. A-SK gick till en början i den kommunala musikskolan i Tranås innan hon sökte KMH då hon var 18 år gammal där hon fick lektioner av Prof. Gunnar Hallhagen. Efter sin masterutbildning studerade hon ett år i Italien.

OO gick först för en privatlärare innan han började få lektioner av Gottfried Boon på Stockholms borgarskola och gick både som övningselev och elev i Boons och Herbert Westrells pedagogklasser. Därefter studerade han till organist och solopianist på KMH.

SB fick som tidigare nämnt för lektioner av sin mor, men började sedan på Stockholms privata konservatorium för Eva Wijk ända tills han kom in på KMH och Adolf Fredriks gymnasium då han var 16 år gammal. Efter sina studier i Stockholm flyttade han till London och studerade piano på Royal Academy of Music.

SY lärde sig till en början piano av en privatlärare som hette Mr. Smith i Buffalo, USA där hon är född. När hon var 14 år gammal fick hon en ny privatlärare och gick för denne ända tills hon kom in på University of Buffalos solistutbildning vid 18 års ålder. Hon tog sedan sin masterexamen för Prof. Lee Luvisi på University of Kentucky.

*

Informanternas pianolärare har arbetat väldigt olika och har haft högst individuella fokus i sin undervisning. Detta visar sig tydligt i det material som de låtit sina elever arbeta med. Några har tillämpat mer strikta metoder med komplimenterande teknikövningar, några med kvantitativ fokus, några med kvalitativ och vissa har haft fokus på båda delarna. En del lärare har fokuserat på att spela stycken med en ideologi att tekniken kommer med musikaliteten och gehöret medans andra menat att det är något som aktivt måste tränas redan från en ung ålder.

Två av informanterna har spelat ur samma material i sin barndom. SB och OO spelade ur *Pianospelets ABC* av Martin Sundbergs, men A-SK spelade i *Från not till melodi* av Carl Tillius och SY spelade ur *Michael Aaron piano course: lessons grade one*,

Även ur den tekniska aspekten har pedagogernas metodik skiljt sig från varandra. SY fick redan i unga år spela mycket teknikövningar av Czerny, Schmitt och Heller. Mr. Smith följde något som S. kallar för den gamla pianoskolan som hon förklarar som en kvantitativ metod. Hon skulle spela så mycket som möjligt och hade alltid någon etyd, övning eller skala i läxa utöver de stycken hon skulle spela. Hon blev ofta utmanad med väldigt svåra läxor och hon minns specifikt när hon var tio år gammal och hennes lärare Mr. Smith ville att hon skulle spela *Liebesträum* av Franz Liszt. Det var för svårt för henne och hennes lärare tolkade det som att hon inte övade tillräckligt och kallade till möte med S.s mamma för att ta upp problematiken. Mr. Smith uttryckte även att SY var hans bästa elev och åkte varje år till New York och köpte hem noter till henne. Hennes mamma försökte betala för dem, men han vägrade att ta emot något. Han satsade verkligen på att S. skulle bli en duktig pianist.

Även senare med sin nya lärare fick SY många tekniska övningar och spelade bland annat Dochnanyi och Brahms exercisi. Under universitetsperioden hade hon som vana att spela övningar och gjorde det utan att hennes lärare fodrade det. Hon spelade alla Chopins etyder och hade hela tiden en igång. Hennes lärare kunde fråga vilken av dem hon spelade just då och be att få höra den, men lärarna på universitetet hade inte samma fokus på övningar som hennes tidigare lärare. De arbetade mer med interpretation och utförande av repertoar. Men SY minns inte att någon av hennes lärare har pratat om varför hon skulle göra övningarna eller anpassat dem till de stycken hon spelat. De avverkades separat enligt den kvantitativa metoden.

OOs första lärare var en före detta elev till Gottfried Boon och hade därför influenser av det som man idag kan kalla för Boon-metodiken där man använder sig av visualisationer och uppleva varje ton innan den spelas. Men OO tycker inte riktigt att hon lyckades förmedla det budskapet på ett gynnsamt vis. Han minns mest att hon tyckte att han övade för lite, ”-Du må öve” brukade hon säga till honom. I hemlighet så spelade han i själva verket väldigt mycket, men inte på läxorna.

Det var först när han kom till Boon som han förstod metodiken på allvar och underkastade sig hans läror. Han fick släppa sin avancerade repertoar och spela Nielsens femtoniga stycken och ansträngde sig för att uppleva varje ton i alla sina spektra innan han slog an tangenterna. OO minns att han ibland satt på tåget på väg hem från lektionerna och läste Beethovens sonater som om de vore kvällstidningar. Att han kunde göra det menar han var resultatet av Boons metodik. Som person kunde Boon vara väldigt rättfram i sitt språk. Han kunde få elever att gå ut i korridoren och gråta efter en lektion. Till OO sa han en gång att ”ditt öra står på en åttaårings nivå, sluta” och ”du är lika musikalisk som stolen som du sitter på”, men O. visste att han hade rätt och tog inte för hårt vid sig.

Ibland hejdade Boon honom innan han ens hunnit spela en ton för att säkerhetsställa att han var i gynnsam sinnesstämning då han spelade. Det kunde hända att han lade handen på OOs axel och han minns att det utstrålade en sällsam energi från Boons närvaro som fick honom att slappna av, han kunde även dansa runt i rummet och klappa i händerna då OO spelade. Han tycker att detta fick honom att släppa det tekniska och gå in i musiken.

Till en början gick A-SK på Tranås kommunala musikskola, men tyckte inte att det var så roligt att spela piano. Hennes lärare gav henne då Schlagerlåtar att spela och detta tyckte hon var mycket roligare eftersom hon nu även kunde spela tillsammans med andra. Hon fick spela mycket noter och kände att hon var duktig på det och att hon snabbt kunde förstå det som stod, men det var först då hon var i 15 års åldern som hennes utveckling tog fart. Det tror hon berodde på att hon fick svårare stycken i läxa och det tyckte hon var väldigt roligt. Hon kan inte minnas att hon fick några teknikövningar för att utveckla sin teknik, utan spelade mest låtar och stycken. Det var först när hon kom till Prof. Gunnar Hallhagen som hon fick ta tag i sin teknik på allvar. Hallhagen var en elev till Gottfried Boon och hade precis som OO underkastat sig Boon-metodiken.

Hallhagen använde teknikövningar som ett komplement till de stycken hon fick i läxa och hade lite av ett schema för skalspel för att beta av olika tonarter. Hon fick även spela Brahms excercisi, Muskovski och Chopins etyder för att förbättra sin teknik. Men i övrigt låg fokus på att gå in i musiken och att visualisera sig den. Hallhagen menade att man alltid måste ha något att berätta med musiken, annars hade den ingen betydelse eller mening och musiken låg alltid i fokus framför tekniken. När hon sedan kom till Italien och studerade för Mario Conter hamnade hon under en helt annan typ av metodik. Den var betydligt mer disciplinbetonad och A-SK kände att hon inte fick samma möjligheter att uttrycka sina egna åsikter i en dialog som hon fått med Hallhagen. Det var mer att sitta tyst och göra som läraren sa.

SB tycker att han har haft väldigt tur med vilka lärare han haft genom åren. Han menar att de alla har varit väldigt kunnande och pedagogiska i sitt sätt och i sin metodik. Under sina år med Eva Wijk på Stockholms privata konservatorium fick han aldrig någon läxa han tyckte var för svår på honom. SB fick spela en del Hanonövningar och Wijk var väldigt noggrann med hans utförande på dessa. Hon förklarade inte varför han skulle göra dem, men han tycker att han förstod varför på egen hand. Han kände att han kunde spela snabbare med mindre ansträngning desto mer han övade på dem. Stefan menar även att det inte fanns någon anledning för henne att behöva motivera varför eftersom han ofta gjorde som han blev tillsagd, det var så han var uppfostrad.

På KMH studerade SB för Phyllis Sellick och Peter Feuchtwanger, de undervisade inte enligt Boon-metoden utan hade mycket med de tekniska grunderna. Feuchtwanger hade väldigt genomtänkta schematar och vissa elever kunde gå ett helt år utan att få spela några riktiga stycken. Han menade att man skulle vara medveten om allt man gjorde och SB fick övningar för att nå mer avslappnade handleder, få fastare fingertoppar med mera. SB sammanfattar metodiken som väldigt konkret.

*

Intervjupersonernas förhållande till gehörsspel skiljer sig på många sätt åt från varandra, men med undantag för en gemensam nämnare; alla har varit måna om ljudet de producerade vid pianot. De har lyssnat för att få tonerna att klinga så rent som de förmådde.

Tre av de fyra informanterna ansåg sig vara lydiga elever som gjorde det läraren befodrade då de började ta lektioner och spelade för det mesta på de noter de fick i läxa. OO tyckte huruvida att det var mycket roligare att spela låtar han hörde på radio och i kyrksalen och spelade därför mest på gehör. Då OO var åtta år gammal spelade han även tillsammans med en kamrat som spelade klarinett och tog ut ackord som passade till vännens melodistämmor. OO minns också att han upptäckte att han kunde spela mer än det som stod i notlaxorna för att få det att klinga rikare. Under sin tid med Prof. Boon förstod OO att han var tvungen att utbilda sitt öra genom att utveckla ideal för hur han ville få musiken att låta. Han kom fram till att det inte är lätt att lyssna om man inte vet vad det är man ska lyssna efter.

SY minns att hon kunde förstå hur musiken skulle låta då hon såg en notbild och att hon kände att det då bara var att spela det som stod. SB använde och använder sig mest av att visualisera sig musikaliska strukturer och händernas rörelser. SB vill inte kalla sig för en

gehörsmusiker, men tycker att han har ett bra minne för mönster vilket hjälper honom då han spelar.

*

Enhälligt säger alla mina informanter att de fått lära sig att en fin pedalföring utförs av örat och att man måste lyssna för att fånga de klanger man vill ska få klinga. SY lärare som hon hade i tonåren brukade säga att ”you don’t play the pedal with your foot, you play it with your ear”. Medvetenheten av pedalens närvaro finns med redan från unga år hos mina intervjupersoner, men lärdomen om hur man kan använda pedalen som en effekt för att tolka och interpretera kommer senare då ideal för de olika genrerna efter hand slipats fram.

*

Trots att de suttit många timmar vid pianot kan inte någon minnas att deras pianolärare berättat för dem hur de kan sitta ergonomiskt för att inte få ont då de övar mycket. SB minns att hans första pianolärare Eva Wijk var noga med hur han skulle sitta då han spelade sina Hanonövningar men inte att hon motiverade det ergonomiskt. SB spelade med krokig rygg under många år, men då han gick på KMH provade han att sänka pallen, men det var mer för att han ville kunna spela med mer botten och använda sig av armarnas tyngd än för att han ville räta ut sin rygg, även om det följde som en bieffekt.

SY har inte haft några krämpor och tror att det beror på att hon alltid har varit fysiskt aktiv på sin fritid och A-SK menar att det bara finns ett sätt att undvika övningskrämpor, och det är att träna sin kropp så att den håller. A-SK hade aldrig ont under sin studietid, men fick en del problem senare i livet och hon ser en klar koppling mellan sina krämpor och att hon spelat mycket nyskriven musik som inte alltid innehåller så bekväma grepp och passager.

*

SB tycker att han ser ett tydligt personlighetsdrag bland klassiska pianister. Han menar att många kommer från olika bakgrunder och att deras väg till att bli yrkesverksamma pianister ofta har sett olika ut, men att alla har en slags envishet, en tendens till att aldrig ge sig.

Majoriteten av mina informanter har till största del lärt sig sin teknisk utförandepraxis genom att spela stycken. Motivationen till att få verken att klinga som de ville var det som fick dem att utveckla en fungerande teknik. Alla har fått spela etyder och övningar men ingen har fått motiverat för sig varför de skulle spelas. OO ifrågasätter användandet av etyder och övningar som en pedagogisk metod om de inte bedrivs med ett själsligt och musikaliskt engagemang.

SY har spelat mycket teknikövningar och menar att det gör det lättare att uppfatta och förstå ny musik i till exempel avistaspel eller instuderingsarbete. SY tycker även att det var först då hon slutade skolan som hon kände att hon utvecklades på riktigt. Bristen på handledning tvingade henne att tänka själv och till att reflektera över allt som lärt sig av sina lärare för att göra det till hennes eget.

4.2 Tolkning

Efter att ha fått träffa och lyssna på mycket framgångsrika klassiska pianister och pedagogers berättelser om hur de lärde sig spela piano får jag intrycket av att det inte finns någon gyllene metodisk väg för hur man ska utveckla sin teknik. Alla fyra har haft olika grundförutsättningar och de har alla arbetat efter olika metodiska ideal. Men jag håller med SB då han säger att klassiska pianister verkar vara envisa individer som inte ger sig. Det verkar vara ett genomgående drag att de spelat och övat otroligt mycket.

Stödet hemifrån från föräldrar och släktingar i uppstarten av ens pianostudier verkar också ha stor betydelse då det gav mina informanter möjligheten att bygga upp en övningsrutin redan från en tidig ålder som sedan höll i sig. Att tre av mina fyra intervjupersoner till och med hade musikaliskt aktiva föräldrar tror jag är en bidragande faktor till att de ville lära sig spela ett instrument. Det faktum att de som barn växte upp med musik i hemmet tror jag bidrog till deras senare yrkesval. SYs lärare Mr. Smith sa till och med att hon var hans bästa elev och det får mig att tänka att man som elev behöver någon som tror på ens förmåga och som är villig att anstränga sig för att man som elev ska känna sig sedd och betydelsefull. OO berättade att han kände sig sedd, ja till och med genomskådad då han för första gången fick spela för Gottfried Boon. Att Boon sade åt honom att sluta spela och lära sig piano från början kan tyckas hårt, men jag tror att det fick OO att känna sig omhändertagen och att han faktiskt träffat en lärare som brydde sig om musiken som OO spelade.

Ur den sociala aspekten har alla fyra spelat mycket tillsammans med andra musiker och jag tror att ett kollektivt utövande av musik kan ta bort fokuset från de individuella tekniska prestationerna och utveckla gehöret och musikaliteten då man både tvingas lyssna på varandra på sin egen roll i den musikaliska helheten.

Nu när jag har läst om olika pianopedagogers metodiska insikter om pianoteknik och lyssnat på fyra pianister och pedagogers erinringar tycks det finnas lika många vägar att gå som det finns pedagoger och elever. Men alla intervjupersoner verkar ha följt en metodik som passade deras personlighet, det vill säga att de spelade på sina styrkor. OO som tyckt om att spela mycket på gehör, utvecklade sin förmåga i detta ämne då han underkastade sig Boons metodiska ideal. SB som var strukturellt lagd fick inte arbeta lika mycket med visualisering och metaforer då han studerade på KMH och i London. Det konservativa intellektuella närmandet till musik verkade passa honom bättre. SY som jag upplever som en väldigt hårt arbetande, strukturerad pianist med en begåvning för notläsning, fick följa en kvantitativ metodik i sin uppväxt vilket jag tror passade henne perfekt. Hon hade redan som 14-åring bestämt sig för att bli pianist och det kan i viss mån bero på en känsla av mål och mening som en kvantitativ metodik kan ge. A-SK som jag vet har ett väl utvecklat gehör från min praktik på Södra Latins gymnasium där A-SK var min handledare, fick arbeta med Prof. Hallhagen som i sin tur var elev till Boon. Alla fyra verkar ha kommit i kontakt med en metodik som passade dem och anspelade på deras styrkor.

4.3 Slutsatser

Var du kommer från och vilken bakgrund du har spelar inte en så stor roll, men det kan vara en stor hjälp att ha vuxna i din närhet som bryr sig, inspirerar och disciplinerar då du som elev börjar spela piano. Alla mina intervjupersoner började spela i en relativt tidig ålder vilket jag tror är viktigt för att forma en livsstil där musikutövandet är en naturlig del i vardagen.

Det finns ett samband mellan mina intervjupersoner och det är att de är envisa och noggranna individer som inte ger sig förrän de lyckats uppnå sina mål. Detta är direkt kopplat till pianisternas uppväxt, att människor i deras omgivning fick dem att inse att musiken var något betydelsefullt för dem, något som var värt att kämpa för.

En av dessa faktorer som verkar vara värt att kämpa för var den sociala spekten, att musicera och ha roligt med vänner och bekanta. Att konversera genom musik verkar även ha utvecklat pianisterna både tekniskt och musikaliskt och efter denna undersökning tycks dessa två parametrar vara interagerande för en önskvärd utvecklingskurva.

Det verkar inte finnas en metodik som är mer gynnsam än andra, utan som pianist måste du hitta ett förhållningssätt till ditt spel som inspirerar till ett kreativt utövande. Musikaliska ideal måste finnas för att hitta en metod för att ta dig till ditt eftersträvade uttryck.

5 Diskussion

Denna undersökning har gett mig mer att tänka på än vad jag någonsin kunde ha trott vid första anblicken då jag valde ämne att skriva om. Målet var att få en inblick i hur andra pianister minns sin utveckling, dels för att få lite idéer för min personliga metodik som pianist, men också för att kunna hjälpa mina nuvarande och framtida pianoelever till ett lustfyllt och utvecklingsproduktivt utövande.

Så här i efterhand tror jag att det hade varit bra att göra några pilotintervjuer innan jag tog mig an att genomföra en gällande intervju. Trots att jag tänkte på att färga mina informanter så lite som möjligt märkte jag hur jag inte kunde undgå att ställa ledande motfrågor som ibland följde mina egna tankegångar. Jag vet huruvida inte i vilken omfattning jag formade intervjupersonernas svar utan kände snarare att de stod fast vid sina åsikter även om jag råkade lägga en värdering i mina motfrågor. Men i helhet känner jag mig nöjd med mina intervjuer, informanterna ansträngde sig verkligen med att bemöta mina frågor och det kändes som att de gjorde sitt yttersta för att återge så sanningsenliga minnesbilder som möjligt.

Inte en intervju var lik den andre då intervjupersonernas personligheter satte en stor prägel på klimatet i rummet. Någon var väldigt utåtriktad med nära till skratt medans någon annan var mer restriktiv och vägde var ord på silvervåg. Till en början kunde jag känna mig lite

obekvämt med adaptationen till den aktuella situationen, men efter några minuter hittade jag en puls i intervjuerna som passade varje respondent. Det var vanligt att ämnet gled ifrån det först ämnade området, vilket jag kunde uppfatta som frustrerande på samma gång som jag brann av en lust att få reda på mer, även om jag visste att det inte skulle kunna få plats i min undersökning. Jag försökte då binda ihop det nya ämnet till en av mina förbestämda frågor med en förhoppning om att jag då kunde få en ny aspekt på ett ämne vi redan tagit upp. Det var en klurig utmaning som jag verkligen njöt av att genomföra, det var verkligen ett spännande arbete.

Arbetet med analysen förlöpte precis som jag hade tänkt mig. När intervjuerna var genomförda och transkriberade tog jag ut essensen ur varje interju genom att sammanfatta svaren i underrubriker såsom sociala aspekter, utbildning, metodik med mera. Sedan skapade jag en tabell genom att klistra upp post-it-lappar i mitt fönster där intervjupersonernas namn stod i en lodrät kolumn och de olika underrubrikerna i vågrät. Sedan fyllde jag tabellen med de sammanfattade svar jag tidigare formulerat. På så sätt fick jag en kanonbra översikt över hela min undersökning där man lätt kunde se vem som sagt vad om varje ämne. Det simplificerade även arbetet med att dra kopplingar mellan de olika intervjupersonernas svar i ett specifikt ämne. Hela undersökningen har gått som på räls utan varken tekniska eller praktiska problem vid genomförandet.

Målet är, enligt mig, uppnått med råge och jag känner att jag fått metodiska insikter som jag aldrig fick av att studera metodik på grund-, medel- och avancerad nivå på KMH. Det kan bero på att jag nu studerade metodik ur ett annat perspektiv än tidigare. Under mina tidigare studier har jag enbart arbetat för ett framtida mål med mina elever, men nu fick jag sitta vid målet och blicka bakåt i tiden.

Jag tror inte det skiljer sig särskilt mycket på barn och ungdomar från tiden då mina intervjupersoner var unga och i dagens läge. Möjligtvis med undantag för att unga idag verkar ifrågasätta varför de ska lära sig något i större grad än då mina informanter gick i skolan. Mina egna elever begär allt som oftast att jag motiverar och förklarar varför de ska lägga ner tid på att lära sig något. Om de får ett tillfredsställande svar så utför de uppgiften utan att klaga, men om jag väljer att inte svara så blir det ofta motvilligt och utan engagemang. Det varkar har varit annorlunda för mina intervjupersoner då de började spela. De flesta minns att det helt enkelt var så att man gjorde som man blev tillsagd utan att ifrågasätta. Efter hand som tiden gick så tycktes de förstå anledningen ändå. Jag är lite orolig för att dagens barn och ungdomar allt för ofta blir serverade med färdiga lösningar. Allting ska gå fort och allt ska vara lustfyllt och underhållande och enligt mig så måste det få vara tråkigt och slitsamt ibland för att man verkligen ska kunna uppskatta då något problematiskt plötsligt känns lätt och roligt. Men i grund och botten tror jag att barn och ungdomar förr och nu är lika, att det bara är omgivningen som ändrats och det är självklart för mig att man i unga år gärna gör det så lätt för sig som möjligt. Det är vi vuxna människor som måste uppfostra och visa vägen för en långsiktigt lustfylld inställning.

När jag nu gjort mina intervjuer och fått höra om flera olika metoder för pianoinlärning har jag inte kunnat hålla mig ifrån att prova på deras individuella metodiska ideal. Jag satt flera veckor och provade på Boon-metoden och försökte uppleva varje ton inom mig då jag spelade mina stycken. Jag spelade mycket av mina elevs repertoar, gick alltså tillbaks till ruta ett och försökte lära mig spela piano från början. Det kändes underbart att känna all musik i mig, att jag förstod och hörde varje ton i alla stämmor. Det var som meditation och jag kunde sitta i timmar och bara uppleva musiken. Det var som att tekniken var oviktig och som att den bara föll på plats då jag hade en musikalisk mening med mitt utövande. Naturligtvis är dessa stycken inte en så stor teknisk utmaning, men då den tekniska medvetenheten alltid tagit stor fokus från mig då jag spelar, var detta en underbar frihetskänsla som jag gärna vill utveckla till repertoar på min egen nivå. Eftersom jag nu studerar in stycken till en kammarmusikkonsert övade jag även på dessa stycken enligt Boon-metoden, men märkte att det blev för svårt och tidsödande för mig. Då försökte jag mig på SBs metod att visualisera strukturer i musiken och i mina handrörelser och kände att det var väldigt familjärt och lätt för mig. Då insåg jag att det nog varit så jag själv spelat och till viss del fortfarande spelar, utan att ha varit medveten om det. Det kan vara viktigt att känna till sina styrkor respektive sina svagheter. Känner man till sina styrkor kan ens självförtroende öka och få en att våga uttrycka sig.

SBs kommentar om att envishet är en gemensam faktor för de klassiska pianister han känner har fått mig att tänka. Jag tycker att jag känner igen det hos de klassiska pianister som jag själv har och har haft i min omgivning. Mina vänner som har haft jazz som inriktning har ofta spelat mycket med andra, men samtidigt varit bekymrade över sin egen övningsdisciplin. Man lär sig nog väldigt mycket på att spela med andra som man kanske missar om man i större grad sitter själv och övar, till exempel timing, rytmkänsla och musikalisk medvetenhet då man ständigt tvingas lyssna på vad och hur ens kamrater spelar. Men fördelen med att öva mycket själv är just det att man kan strukturera upp sin tid och etablera ett disciplinerat övande utan yttre störande faktorer. Det är desutom lättare att arbeta på detaljnivå både inom det musikaliska och det tekniska. Det är min upplevelse att båda delarna behövs för att nå ett önskvärt uttryck i sitt pianospel. Men under min studietid som klassisk pianist har jag erfårit att mina kamrater, och inte desto mindre jag själv, ogärna velat spela tillsammans innan vi känt oss helt tillfreds med det aktuella stycket. Detta har inneburit att det kunnat ta veckor från det att vi fått noterna till det att vi träffats för att spela ihop. Detta är något jag beklagar mig över eftersom jag tror att det finns mycket som kan vara insiktsfullt i att lära sig ett stycke tillsammans med andra. Det får mig att komma till helt nya frågeställningar. Har klassiska musiker en destruktiv yrkesstolthet? Har jazzmusiker en sundare inställning, eller har de sina egna destruktiva beteenden?

Men hur kan man som närstående vuxen forma ett positivt och disciplinerat beteendemönster hos ett barn som ska lära sig spela piano? SYs mormor kunde använda sig av mutor om SY övade ordentligt i form av att baka kakor till henne eller ta med henne på stan och köpa något som hon ville ha. Jag har en väldigt klugen åsikt om denna metod. Jag kan hålla med om att det är bra att barn får en anledning att öva, en motivator, men jag tror att det kan vara en risk om belöningarna får en större fokus än arbetet som ska utföras. Jag har flera egna pianoelever

just nu som får betalt för att de övar. Föräldrarna hoppas att det ska motivera barnen att öva och lite motvilligt måste jag medge att det ger resultat. Barnen får en krona för varje minut de övar under veckan. Det leder till att de övar mycket mer än vad de gjorde innan de fick denna belöning, men samtidigt leder det till en kvantitativ och ofokuserad övning. Jag tror att den viktigaste faktorn för ett barn som försöker utveckla sitt pianospel är att de uppmärksammas för det jobb de lägger ner. Alltså inte enbart positiv uppmärksamhet för vad de presterar och deras talang, utan att man som vuxen uppmärksammar och berömmar den disciplin eleven ägnar sig åt för att uppnå sina mål. Jag tror nödvändigtvis inte att pengar behöver vara det bästa medlet för att uttrycka uppskattning. Den fysiska och emotionella närvaron från vuxna i omgivningen tror jag nästan är viktigare än det materiella. Som barn och tonåring fick jag sitta mycket själv och öva, men jag minns hur jag ofta kände mig sedd av mina föräldrar. De kunde inget om pianoutövande, men de var nyfikna och frågade ofta om hur det gick. Det räckte för att jag skulle känna att pianot var en viktig del i mitt liv. Varje gång vi hade släkträffar kom farmor fram till mig och bad mig spela något för henne och det fick mig att känna mig behövd och uppskattad. För mig så var det allt jag behövde som motivator. Men nackdelen med denna uppmärksamhetsmetod är att man senare i livet kan spela för att få uppskattning. Att man använder pianot och musiken för att ta reda på om man duger eller ej som person. Det är just därför jag tycker att det är så viktigt att man som vuxen ska lyfta fram och berömma själva processen, själva arbetet och inte det färdiga resultatet. Det kan vara så enkelt att man berömmar barnet för sin ihärdighet och sin envishet. Som utomstående kan man visa nyfikenhet och intresse och fråga barnet hur de gör för att lära sig.

Om jag haft möjlighet hade jag intervjuat fler pianister och pedagoger och gärna några som inte undervisar och musicerar på samma höga nivå som mina intervjupersoner. Det vore väldigt intressant att genomföra samma undersökning men med pianolärare som undervisar på till exempel en kommunal kulturskola för att komparera de resultat jag nu nått i detta arbete. Det vore även intressant att undersöka hur musiker och pedagoger i andra instrumentgrupper och genreinriktningar upplevt sin musikaliska och tekniska utvecklingsprocess.

Jag vill avsluta med att skänka ett stort tack till intervjupersonerna som deltagit i min underökning. Det har varit en väldigt inspirerande och lärofylld resa som inte varit möjlig utan dem.

Referenser

- Berman, Boris. (2000) *Notes from the Pianist's Bench*. Yale University Press, New Haven. London.
- Johansson, Bo. (2001) *Examensarbetet i lärarutbildningen*. Kunskapsföretaget, Uppsala
- Kanarva, Mikael. (2014) Hur man frigör och bygger upp pianospelet s.7-14 *Svenska pianobulletinen Nr 1*
- Kvale, Steinar. (1997) *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Studentlitteratur
- Mark, Thomas Carson(2003) *What Every Pianist Needs to Know about the Body: A Manual for Players of Keyboard Instruments: Piano, Organ, Digital Keyboard, Harpschord, Clavichord*. GIA Publications
- Neuhaus, Heinrich. (1982) *Om pianospelets konst*. ARTIS EDITION, Stockholm 1999
- Roux, Robert Joseph.(1980)*A Methodology of Piano Playing*. University of Texas at Austin
- Sandor, Gyorgy. (1981) *On piano playing – Motion, sound and expression*. Wadsworth Publishing Co Inc
- Schenck, Robert. (2000) *Spelrum – en metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger*. Ejeby, Göteborg
- Wiggen, Knut.(1966) *Att spela piano*. Natur och kultur, Stockholm
- Åberg, Sven. (2011) *Spegling: vana, minne och analogiskt tänkande*. Dialoger förlag & metod , Stockholm
- Öland, Anne. *Manual for Playing the Piano*.

Text från nätet:

- Öland, Anne. Hämtat 2014-10-28 från:
http://klaverkufferten.dk/assets/uploads/anne_oeland_dan_marmorstein_manual_for_playing_the_piano.pdfv
- Ullén, Fredrik. Hämtat 2014-11-05 från:
<http://www.lararnasnyheter.se/fotnoten/2007/02/08/tidigt-pianospel-utvecklar-hjarnan>
- Bojsten, Stefan. Hämtat 2014-11-13
<http://www.stefanbojsten.com/about.htm>
- Yondt, Susan. Hämtat 2014-11-13
<http://www.susanyondt.se/bio.html>
- Olofsson, Olov. Hämtat 2014-11-13
http://oden.kmh.se/4DACTION/www_personalD/315
- Klingberg, Ann-Sofi. Hämtat 2014-11-14
<http://kmwpianotrio.com/sv/kmw-trio/>

Bilaga 1



Bilaga 2

Intervjufrågor

- Hur kom det sig att du började spela?
- Musik i hemmet/föräldrarna musiker?
- Ålder när du började?
- Första pianoskolan/boken?
- Förstod du hur det skulle låta när du såg noterna, eller gick du på öga/hand motorik, eller både och?
- Hur mycket övade du?
- Jobbade du med etyder/övningar parallellt med stycken, i så fall vilka?
- Blev det motiverat varför du gjorde just de övningarna av din lärare?
- Kan du minnas när/hur du började lyssna på din pedalföring och hur du arbetade för att utveckla den?
- Har du aktivt övat avistaläsning, eller utvecklade du det iom stycken eller kammarmusik du spelat?
- Har du haft krämpor pga för mycket/fel övande? Vad berodde det i så fall på och hur motarbetade du det?
- Har dina lärare pratat om ergonomiskt spel/övande?
- Har du besvärat dig med att studera den mänskliga anatomin för att känna till begränsningar/möjligheter?
- Kan ett stort fokus på teknik, ergonomi och anatomi hämma en pianists utveckling